N° 260 Octobre 1943

Cahiers du Sud

REVUE MENSUELLE DE LITTÉRATURE

SOMMAIRE

PORTRAITS

TÉMOIGNAGES

CHRONIQUES

NOTES — COMPTES RENDUS



10, Cours du Vieux-Port
MARSEILLE

11, Rue de Médicis
PARIS - (VI°)

Le N° : 15 fr.

N° 260 30me Année OCTOBRE 1943

Cahiers du Sud

TOME XIX. — 2me Semestre 1943



LE SATYRE

ou LA CHANSON NUE

.. ..

Tout est nu à l'entour, ici tout est dénudé, champs, montagnes, bornes de l'horizon ; le jour déferle de partout. Dans l'univers diaphane, les palais de l'espace s'ouvrent tout grands. Regards, rassasiez-vous de lumière et vous, lyres, d'harmonie.

Ici les arbres font des taches rares qui détonnent. Le pays est un vin sans mélange. Ici la nudité est maîtresse. Ici l'ombre est un rêve. Ici, même sur les lèvres pâles de la nuit, rôde un sourire clair.

Ici tout est dépoitraillé dans une rage impudique ; la roche est une étoile et le corps de l'homme un brasier. Ici, ta nudité divine ruisselle de rubis, de perles et de métaux, ô trois fois noble Attique !

Ici le jeune homme est un enchantement, la chair est devenue déesse, les virginités sont des Arthémises et les désirs des Hermès. Ici, à chaque heure nue, éblouissant les monstres marins, Aphrodite surgit et se répand dans l'air.

— Enlève tes vêtements et revêts-toi de nudité, Ame, prêtresse de la nudité dont le corps est le temple. Attire mes mains vers toi, ambre charnel ; verse-moi le nectar Olympien de la nudité.

Déchire ton voile, jette au loin ta robe discordante, marie à la nature le modèle de ton image. Dégrafe ta ceinture, croise tes bras sur ton sein. Tes cheveux sont un manteau royal, une longue traîne.

Deviens une statue impassible et que ton corps adopte la perfection de l'art éclatant sur la pierre. Imite et figure, par la nudité idéale, les félins, les serpents, les oiseaux.

Imite et figure ce qui est voluptueux, ce qui est beau ; épure ta nudité jusqu'à l'idée. Tout ce qui est rond, allongé, duvets, lignes, volutes, ô divins frissons, dansez la ronde !

Et vous aussi, front, œil, cheveux ondés, lombes, bassins, vallées secrètes, roses d'Eros, myrtes, profondeurs, pieds captivants, ô mains, fontaines de caresses, colombes du désir, vautours de perdition.

Et toi, de tout cœur, avec tes libres murmures, ô bouche, bouche, cire de la ruche, reflet de la grenade. Seins, les lis d'albâtre qui embaument Avril sont jaloux de vos coupes.

Oh ! puissé-je boire à tes seins qui se dressent brillants et roses, le lait rêvé du bonheur. Je suis ton prêtre, tes genoux sont l'autel ; dans tes bras enflammés résident les dieux.

Loin de nous le discord, le vêtu, le dissimulé, le malingre et le laid, l'impur et l'étranger.

Terre, azur, corps, poitrines, debout toutes choses, découvertes, inaltérées. La vérité est nudité comme aussi la beauté !

— Si dans la nudité du plein soleil Athénien, un objet dévêtu t'apparaît, tel un monstre,

arbre sans feuilles, privé de la grâce de l'ombre, pierre non taillée, corps sec et rêche, quelque chose de nu et d'aride, dans l'espace ouvert, vivant par deux seuls yeux de braise, quelque chose qui s'apparente au satyre, sauvage, et dont la voix est d'argent, ne t'enfuis pas, c'est moi, le Satyre.

J'ai pris racine ici comme l'olivier. J'alanguis le souffle des vents de ma flûte profonde. Je joue, et tous d'entrer en rut. Sur-le-champ, les voilà qui s'adorent et qui sont adorés. Je joue, et tous de tournoyer, hommes, bêtes et terrestres divinités.

Costis PALAMAS.

Mort à Athènes à 84 ans, le 17 Février 1943.

(Traduit du grec par Georges CATSIMBALIS et Robert LEVESQUE).

PARADIS RETROUVÉS

(*Une étude sur Pierre-Jean Jouve.*)

Il n'est rien, sans doute, qui ne nous donne davantage la nostalgie d'un monde que tous nos efforts seront impuissants à ramener à la vie, que cet éclat de soleil couchant qui demeure longtemps sur nos ruines — triste lueur immobile sur un paysage qui se meut lentement et descend profondément sous terre — dans notre mémoire peut-être. Avec quelle implacable acuité cette tache lumineuse fixe-t-elle, ce soir, ce monde qui se défait si vite et qui profite de l'ombre dont nous sommes entourés pour nous fuir! L'horizon se modifie sans cesse, des formes méconnaissables passent, mal dessinées, fondues comme ces nuages qui nous font dire que la nuit monte, — et c'est la faible clarté que projette sur eux cette lueur tremblante qui éclaire leur succession. C'est ainsi que l'on distingue, pour peu que l'on fixe avec attention, dans le champ de cette flaque de lumière, le monde qui dérive, des paysages jadis familiers et que nous avions oubliés, une rue dans une ville inconnue, où l'on voit des hommes vêtus de costumes anciens, une femme que le jour a tout juste le temps de colorier furtivement et qui s'éteint aussitôt dans l'ombre, parce que le monde tourne et que formes et visages ne doivent guère subsister bien longtemps, juste ce qu'il faut pour que leur apparition très brève se dévoile à nous dans sa misérable nudité : Oui, le monde passe très vite, mais sur lui demeure immobile, comme le reflet de ce soleil couchant dont toutes les mythologies n'ont pas encore altéré l'éclat, — le regard pénétrant du poète.

Ce soir, cette tache brille d'une lueur plus vive. L'ombre s'est peut-être épaissie autour d'elle, — ou la nuit, dont les lumières secrètes se sont à la longue lassées d'attendre, s'est abandonnée à son désespoir.

Un œil brûle comme le cœur lumineux des ténèbres. Rien ne peut éteindre sa clarté dont le halo déborde autour des formes dérisoires qui veulent la masquer et les entoure, malgré elles quelquefois, d'une douloureuse auréole. Quel peintre fixera la clarté de ces taches qui soudainement illuminent les déserts noirs de la peinture, et devant lesquelles sont venus se placer la tête d'une mère qui pleure son fils agonisant, ou le visage d'un homme flagellé couvert de sang et de crachats ? Qui de nous ne connaît ces toiles déchirantes ? On y voit un homme semblable à chacun de nous, et que rien ne distinguerait de tous ces autres hommes qui portent, eux aussi, les instruments de leur supplice, si ce n'est cette source rayonnante qu'il nous dissimule à demi ? Sa tête nous cache un soleil que nous ne pourrions fixer, mais ce qu'il nous reste de clarté suffit pour nimber tout le paysage d'une pénombre de neige ardente, pour faire participer les plus humbles objets à une inoubliable transfiguration. La nuit s'éclaire de ce diamant que l'écran le plus opaque ne peut empêcher de briller jusqu'à nous, et dont la poussière même possède une puissance de rayonnement presque infinie.

Des taches dorées, découpées selon les caprices des objets sur lesquels elles se posent — et dont elles scrutent les profondeurs, — c'est ainsi que nous apparaissent aujourd'hui les poèmes de Pierre-Jean Jouve. Dans les ténèbres qui nous entourent, ces poèmes éclairent des tableaux qui seraient depuis longtemps mêlés à notre ombre commune, mais qui maintenant sont restitués à leurs couleurs primitives : c'est parfois un lambeau d'étoffe jaune et trouée de brûlures sous lesquelles se devinent ses paysages de lacs italiens ; une femme rêve dans une cellule aux murs blancs, aux peintures oscellées, — c'est Paulina, sans doute, que jugera l'Amour « dur et inflexible comme l'Enfer », — ou la voyageuse « qui se souvient d'une autre beauté, d'une vie, d'une vie entière de sentiment dans l'éternel jeune soleil intérieur, d'une vie extrême et attendrie qui ne se retrouvera plus ». En d'autres pages, c'est sur une histoire maintes fois racontée par les vieux livres que se pose ce *Beau Regard* qui nous révèle en eux bien des merveilles jusqu'ici invisibles : Hélène se

dresse au milieu de nos cieux sombres « De forme ardente et rouge comme l'été », et voici que grâce à cette revenante — « *une étoile parfaite qui nous fait signe à travers l'épaisseur de pierre* » — tout se colore, tout s'anime sur ces « *plateaux crayeux d'ardeur folle et du désert où l'on mourrait de soif* ». D'autres visages de femmes illuminent le miroir de la nuit et se confondent lorsqu'elles paraissent à sa surface. En certains autres poèmes, c'est sur le monde, sur les terribles convulsions qui l'agitent, sur la catastrophe dont l'auteur de *Sueur de Sang* nous a dépeint le cheminement fatal, que s'arrête le regard du poète. Sous ce révélateur se dévoilent lentement les images hallucinées de *Kyrie* et de *Gloire*, les tragiques poèmes des *Quatre Cavaliers*. Ailleurs, c'est vers le souvenir d'un poème que le poète se tourne et comme au fond d'une grotte où le jour blessé se retire, on voit trembler l'aube ensanglantée dont s'illumine la cuirasse de Clorinde, du *Souvenir du Tasse*, ou le cachot de l'auteur de la *Noche obscura :* hanté par ces grandes ombres dont il est le plus fidèle inspiré, il complète le message qu'elles nous destinaient; et pour mieux nous rendre sensible son pouvoir, il redonne vie aux « vieux os des cimetières magiciens ».

Ce n'est pas en vain que Pierre-Jean Jouve a fréquenté ces cimetières magiciens, tout comme Don Juan dont il nous a raconté l'aventure spirituelle. Cimetières romantiques aux lacs de jade, aux massifs de rochers « ébréchés et noirs sur le couchant doré », comme le ciel des vieux peintres, le poète de *Noces* — auteur avec Pitoeff d'une admirable adaptation de *Roméo et Juliette* — en connaît toutes les séductions. Il s'en grise, sans ignorer leur dangereux pouvoir. Dans cette profusion d'images que lui offre un génie merveilleusement prévenu par une longue amitié avec St Jean de la Croix, Shakespeare, Le Tasse, Rimbaud et Baudelaire, il ne choisit que des images limpides, celles qui ne conservent plus rien, semble-t-il, de la « réalité » dont elles sont cependant si proches. Arome d'une rose nocturne où la fleur entière se réfugie. C'est un dialogue interminable que Pierre-Jean Jouve poursuit avec les grands poètes qui l'ont précédé; il s'entretient familièrement avec eux com-

me le visionnaire des *Proverbes de l'Enfer* avec le poète du *Paradis Perdu*. On songe aux longs dialogues de Blake, dans les rues « sordides de Londres », ou devant la Tamise éclairée par quelque incendie que rien ne pouvait jamais éteindre, — avec les esprits bienheureux dont il tirait joie et récompense. On songe aussi à la richesse de ces entretiens que Pierre-Jean Jouve n'aura jamais fini de conclure avec les auteurs de ces grands livres qu'il nous a réappris à aimer, et le musicien dont il a servi, mieux que quiconque, la mémoire glorieuse. Mais ce soir, alors que le vent pleure dans cette rue déserte où l'on n'entend plus aucun pas familier, c'est à un poète d'autrefois que le poète de notre *Paradis Perdu* nous ramène, le poète d'un autre paradis perdu, peu connu sans doute, mais qui fut écrit dans des circonstances qui présentent avec celles que nous vivons de fort étranges analogies. Les flammes qui s'élèvent aujourd'hui sur le monde éclairent très loin en nous ce temps passé que nous croyions bien à tort dispersé dans la nuit. Il est là qui n'attendait que ce reflet pour renaître. Le sang répandu sur la terre redonne vie aux fantômes; la clarté du feu éveille dans les ténèbres des ombres dont la forme était déjà défaite et les voici qui reparaissent, nous pressent de parler avant que ne s'élève une aurore depuis longtemps attendue qui viendra tout effacer.

Ce soir, l'éclat du soleil couchant qui demeure sur nos ruines et qui nous permet de voir jusqu'aux plus secrets labyrinthes de ces décombres dentelés, calcinés, grêlés, rongés par la neige et le feu, il se pose sur un lambeau d'histoire, — une histoire ancienne qui s'éclaire faiblement et que nous nous efforçons de déchiffrer. C'est un vieux drapeau sur lequel on distingue encore des noms de bataille que nous ignorons, des batailles célèbres sans doute dans les livres qu'on ne lit plus.

Nous sommes en Afrique, à la fin du cinquième siècle, à la pointe de ce continent inconnu où la légende fait naître une ville et une reine fabuleuse pour qu'un poète puisse plus tard parler de la rose pourpre épanouie sur le flanc noir du désert. A force de repousser vers les sables les mirages qui viennent de

si loin et qui suivent peut-être la même route que l'étoile d'autrefois, il s'est amassé, dans ces solitudes, le plan d'une immense cité de patios, de dentelles dorées, de jeux d'eaux, de jardins, qui se dépliera bientôt sur le rivage africain et viendra s'étendre jusqu'au cœur du royaume de France. Ces rêves auxquels on ne prend pas garde deviendront la plus folle des réalités ; dans deux siècles à peine, juste le temps qu'il faudra pour que le Roi des Vandales, qui règne à Carthage ne puisse opposer aux cavaliers arabes qu'une résistance déjà consentante. La ville est riche ; c'est une perle noire où le monde projette un reflet comme dans ces larmes où toutes les souffrances des hommes brûlent par un point minuscule qui survit à tous les désastres. Les Vandales y font régner une terreur dont les habitants, libres autrefois, se reprochent de l'avoir imprudemment attirée, les uns par leur faiblesse, et les autres par leurs vœux. A la cour du roi Gonthamond vit le poète latin Dracontius. Il est célèbre ; les étudiants citent ses œuvres ; on discute ses poèmes. Les étrangers envient à Carthage ce génie qui l'honore. Mais un jour, Dracontius est arrêté. On apprend qu'il appartient à une secte défendue qui professe des croyances contraires à celles qu'il faut respecter si l'on veut que la cité ne subisse le sort de toutes ces villes dont on ne retrouve même plus la trace dans le sable du désert. A la force, il oppose une rayonnante faiblesse, celle des humbles, des humiliés qui remporteront sur les puissants la plus juste des victoires. A la brutalité des maîtres, il entend substituer la douceur de ces hommes dont on ne sait rien et qui viennent de très loin, par des chemins que personne ne voit. Les dieux dont on se donne tant de mal à apprendre les noms et qu'un poète retrouvera plus tard dans les « formes d'anges fanées » qui gémissent sur les marais de feu, il veut les réduire en cendres. Il veut en faire de misérables bornes sur le chemin de la vieille impiété où il n'est pas bon que l'on s'attarde plus longtemps, maintenant que la parole nous est donnée, que le Verbe s'est fait chair et qu'une lumière sur laquelle on ne comptait plus illumine les ténèbres qui nous entourent.

La foi que professe Dracontius renverse les remparts des villes les mieux protégées ; c'est une gan-

grène qui ronge les plus saines parties de la cité, une lèpre dont tout le monde risque d'être atteint, et qui vient on ne sait d'où, mais à coup sûr, de ces pays misérables où les hommes vivent comme des bêtes, loin de cette civilisation brillante que les Vandales entendent protéger. Dracontius enseigne que le salut des siens est annoncé par une étoile de feu que l'on voit briller sous les nuages nocturnes, à ras de terre, et qui désigne comme pour les secourir, les enfants innocents, une humanité malheureuse qui met en cette lueur lointaine tout son espoir. Dracontius ne peut justifier de telles croyances. Il est dépouillé de ses biens. On ne tient aucun égard des services qu'il a rendus à l'Etat. Il est conduit en prison. On le jette dans cette fosse où l'on a tout le temps d'apprendre de quel prix il faut payer cette liberté que l'on apporte à ceux qui restent. Il y a sans doute un rayon de clarté qui tombe sur la terre battue ou quelque reflet du couchant qui rampe timidement sous la porte, colore les murs, s'attarde sur la feuille blanche où le prisonnier a obtenu la permission d'écrire, puisque chaque soir il ajoute quelques vers à cette œuvre poétique dont les caractères nous apparaissent encore sous l'épaisse patine des années et qui dessinent bien avant les grands livres de notre époque l'esquisse d'un premier Paradis Perdu.

Dans la prison où l'ont jeté « l'envie et la misère », dans la nuit obscure qui ferme son cachot comme une dalle qu'on ne soulèvera jamais, Dracontius écrit *Carmen de Deo*, le premier Paradis Perdu que nous connaissions. Ses vers enchâssent la vision radieuse que les ténèbres du monde ne l'empêchent pas de recueillir avec une piété infinie dans un domaine où n'ont pas accès ses gardiens... « Coupables de mémoire, nous vivons morts », sera-t-il écrit plus tard. Sans doute il est mort pour ceux qui ne connaissent pas le prix véritable de la vie et c'est pour eux que s'élabore ce cantique spirituel, *Laudes Dei*, mais combien vivant dans ces êtres qu'il anime, dans ses descriptions éblouies d'un Paradis dont l'image devient en lui de plus en plus lumineuse, à mesure que les jours passent et qu'il entre un peu plus dans la mort ! Car à l'heure où Dracontius s'endort dans sa cellule s'éveillent à travers les années, les images qu'un

poète s'étonne de voir naître en lui tant elles lui semblent venir de loin, d'un monde qu'il croyait à jamais disparu et dont il n'avait jamais, cependant, été séparé : elles surgissent de cette mémoire impérissable « *où leur vie préservée de la mort courut vers la mort avec des accents de rose et d'hyacinthe* » pour nous apporter le témoignage de leur jeunesse éternelle.

Dracontius s'identifie avec le premier homme ; il chante les surprises d'Adam devant un monde dont il ne peut apprendre de quiconque comment il mérite d'en être le possesseur. Il vit dans un temps trop proche encore de l'époque où naissaient les grandes fables des mythologies pour ne pas en transposer quelques-unes dans sa légende. Eve est semblable à Vénus au cœur de son coquillage, l'étoile rose d'une mer païenne sur laquelle flotte l'écharpe d'une déesse que l'on n'implore pas en vain puisqu'elle est le modèle des amantes et des mères. Et Dracontius nous décrit le jardin d'Eden où elle va apparaître, tel qu'il l'aperçoit reflété par une imagination qui rend à toutes les images leurs vraies couleurs. Il écrit : « *Quatre fleuves de sang noués à la même source / cœur sans cesse murmurant du Jardin ouvert comme la rose / cernent les montagnes incendiées et bleues / Fumantes dans les nuées de forme humaine où l'on est de plein pied avec la terre. / La plaie d'où notre monde est sorti / n'est pas encore refermée / qu'elle devra se rouvrir sous de nouvelles blessures. / Il y a une cicatrice inguérissable au flanc de l'homme / Par laquelle l'Eden est né dans la douleur. / Dans le sang et les larmes sans lesquelles aucun enfantement n'est possible. / Eve, à son tour, naîtra de cette terre vierge et meurtrie / Dont la nuit ne ternira jamais la lumineuse pureté.* » Telles sont les strophes par lesquelles débute ce premier *Paradis Perdu ;* sous des desseins naïfs semblables aux enluminures qu'il faudra presque un millénaire pour voir s'épanouir dans les livres d'heures d'Occident, ce cantique poursuit son chant limpide d'une image à l'autre. Le *Laudes Dei* dont ne nous parlent plus guère les manuels, c'est un cantique de joie pure comme une cloche sans félure, une voix que rien ne trouble et qui s'élève dans ce Paradis où les « lueurs passent l'une en l'autre », où les mondes s'échangent. En-

chaîné à ses fers, Dracontius touche le ciel lorsqu'il étend la main et comme l'Ange le plus beau et le plus sombre qui de son ongle abîme « le rocher céleste », le poète latin trace le mot *douleur* sur sa feuille qui demeure longtemps éclairée lorsque les gardiens sont endormis.

C'est alors que Pierre-Jean Jouve peut à son tour commencer son livre, peut écrire les premières pages de son *Paradis Perdu*, car « l'illumination de la terre est complète », et cette illumination unit la mémoire des poètes anciens à celle d'un poète d'aujourd'hui ; elle les fait communiquer dans le temps. C'est l'heure où fument les feux du soir comme des prières, où la clarté du ciel baigne les rives opposées de la nuit et du jour les sépare et les unit. Mais tout restera-t-il aussi pur ? Non sans doute. Un ange qui vole trop près du soleil jette une ombre sur le paradis qui s'y reflète. Une tache là-haut ; une peine ici-bas. Voici venue l'heure où l'inquiétude se répand sur le monde, où la voix la plus innocente ne peut se défendre de trembler. Le poème que Dracontius continue d'écrire dans sa prison prend alors des accents plus émouvants. Au bonheur de son héros s'est mêlé une angoisse qu'il ne peut expliquer. Ce paysage spirituel qui l'entoure et dont il se croit le maître s'est modifié ; toutes les choses qu'il embrassait du regard changent de couleurs et de formes. Des fruits roses, encore acides sous la dent, se sont empourprés, la honte qui les colore s'est épanouie, le crépuscule a tiré d'eux une pénombre qui les enveloppe puis les rejette et un sang noir commence alors à s'allonger sur le sable. Cette forme sombre qu'il ne voyait pas, tant le soleil avait d'éclat au sommet du ciel, elle se répand maintenant de ces arbres, des collines, des rochers et de lui-même, et elle s'efforce, semble-t-il, de rejoindre cette autre masse sombre qui se lève on ne sait pour quelle raison à ras de terre et qui vient à leur rencontre. Que de noirceur recélaient ces êtres limpides, ces arbres dont les feuilles criblaient le soleil de lunes vertes. D'eux aussi se détache une forme qui rampe à terre, efface les diamants de l'herbe et se mêle à ces grandes taches sans couleur qui s'allongent à mesure que le soleil décline. Et qu'est-ce donc que cette forme sombre qu'Adam

portait en lui, dont le contour rappelle grossièrement la sienne et qui profite du trouble qui s'est emparé de la création pour s'échapper et se perdre sans qu'il ne puisse rien faire pour la retenir ? Adam s'effraye. L'instant d'avant, c'était encore un être lumineux, tel que Milton nous le décrit, « une dignité native dans une majesté nue » — et plus tard Jouve, « une colline de matière et de bonheur, dans ce jardin où les siècles sont aussi longs ou vains que la minute », où la perfection « ne tremble pas d'une ligne ». Et maintenant ce n'est plus qu'un homme qui tremble devant le mystère. Les merveilles qu'il touchait et qu'il croyait éternelles s'effacent une à une. Le jour a semé la rosée ; il récolte une moisson de cendre. Le soleil a longtemps hésité dans les branches, retenu par l'intense lumière dont il illumine le ciel, puis il a imaginé un couchant somptueux pour que les poètes de l'avenir puissent en faire un décor digne de leurs chants et il est disparu à son tour. Il ne reste bientôt plus que son sillage, une cicatrice sanglante sur le ciel, une ride profonde dans la méditation inquiète d'Adam. C'est la nuit, la nuit qu'il redoutait et devant laquelle il s'insurge. C'est vers elle que s'allonge son ombre. C'est l'ennemie qui veut nous prendre, nous enlève peu à peu aux souvenirs de la terre, nous emporte encore vivants dans un domaine dont nous ne pouvons revenir. Tout s'évanouit à son contact ; les lumières se fanent. Tout se perd dans cette ombre qui ressemble sans doute à la mort dont le mot ne veut encore rien dire pour ceux qui gardent une confiance totale dans la vie, mais qui assaille Adam de toutes parts, confond son corps avec la grande ombre qui s'est étendue triomphante sur le monde. Il n'y a plus que son inquiétude qui veille. Dracontius poursuit ainsi son poème : « *La lumière n'habite plus ses yeux / mais son esprit demeure vigilant. / Sa main le reconnaît comme une bête aveugle / mais elle tremble car son maître peut se perdre en entier / Dans ces mauvaises ténèbres où tout est confondu / Les anges noirs qui naissent dans la blessure sanglante du soleil / ont pris possession de son domaine / Ils habitent maintenant en lui et pour la première fois il entend battre une étrange pulsation / C'est la mort qui frappe dans sa poitrine et qui l'ap-*

pelle / Il est debout comme une colonne de fumée qu'habitent les anges tristes et beaux / qui viennent pour lui de déserter le ciel »... C'est ainsi que Dracontius nous dépeint les terreurs d'Adam pendant sa première nuit.

Mais bientôt, à cet effroi, se mêle une craintive espérance. Des étoiles sont nées pour lui dans le ciel et selon l'expression naïve du poète latin, elles ont le pouvoir d'éloigner de lui les mauvais anges, de les assoupir. Le sommeil les terrasse à ses pieds et dans leurs songes, il pourra lire toutes leurs pensées. A travers eux il verra les flammes de l'Enfer. Le héros du poète latin ne verra point dans les étoiles une lumière préparée pour des nations qui ne sont pas encore nées — comme nous dit le poète anglais — mais le gage de sa prochaine résurrection. Et bientôt l'horizon se colore, le jour jaillit sous cet énorme rocher noir qu'un petit épi de feu soulève sans effort et qui se troue de mille anfractuosités lumineuses. Adam est né une seconde fois ; il a traversé victorieusement la nuit et devant son regard toutes les ombres s'effacent. Artiste consciencieux qui ne veut négliger aucun effet, Dracontius termine son poème par le chant du coq symbolique, non plus l'oiseau noir égorgé pour remercier les dieux de leur intervention, mais le coq misérable qui chante trois fois pour annoncer qu'une aurore va se lever, un jour nouveau dans lequel la douleur, le remords et les pleurs ont maintenant leur place assurée.

Et c'est bien avant la venue de cette aurore que naissent les poèmes de Pierre Jean Jouve. Les terreurs d'Adam devant la nuit, son effroi devant les monstres qu'elle éveille, sont exprimés à nouveau avec des mots que tous peuvent comprendre, des mots familiers dont le sens nous avait depuis longtemps échappé, et qui portent encore sur eux les traces sanglantes de la matière originelle d'où ils ont été arrachés. L'ombre mortelle qu'Adam voyait s'échapper de lui, elle est demeurée sur le monde et seul l'esprit du premier des hommes, créateur de mythes et inventeur de mots, demeure vigilant. C'est lui qui, vivant et lucide, veille sur toutes ces ruines qui s'accumulent. Il ne doute pas du pouvoir qui lui est confié et dont il saura se servir lorsque le moment sera venu.

Mais en attendant cette heure qui s'approche et qui lui apportera sa libération, il trouve dans sa prison de ténèbres une exaltation qui rend moins douloureuse sa captivité, ou plutôt, qui donne un sens à sa douleur. Toutes les souffrances des hommes, les fautes qu'il est tenu d'expier, secrètent en lui une sueur de sang qui se mêle à ses larmes. Il n'ignore rien des mystères de la nuit, rien des secrets de l'ombre qu'Adam s'effrayait de porter en lui ; la nuit lui permet de mieux aimer la lumière et elle la lui rend plus précieuse. En des vers qui font parfois songer à ceux d'Agrippa d'Aubigné, Pierre Darmangeat, nous a récemment reconstitué l'image d'un Adam douloureux qui s'interroge s'il *est* hors de l'idée qu'il est en Dieu. « Mon corps achève un monde et le monde m'est corps ». Le héros de Pierre Jean Jouve, lui, voit toutes les formes que cette nuit mortelle revêt pour nous atteindre. Dans *Kyrie*, ce sont les Quatre Cavaliers qui l'incarnent. Le Cheval Noir « bête feutrée aux lointains de la terre / signalé par l'odeur vénéneuse du temps », « porte la robe et le fard ». Le cheval jaune depuis toujours escorté de peste et de grêle, est celui que la parole humaine n'a pas dit. Le cheval blanc, tout comme celui des *Simulachres de la Mort* est la plus cruelle métamorphose de la nuit.

Les casquettes funèbres ont saisi le monde
Ils écrasent les vaincus dans les maisons
Ils exposent les hommes aux étalages
Ils tuent les églises
Ils récitent les oraisons du sang pur
Montés sur la pyramide molle de torture humaine.

Dans sa préface à *Sueur de Sang*, Pierre-Jean Jouve notait, voici exactement dix ans, que la catastrophe la pire de la civilisation était possible parce qu'elle se tenait dans l'homme, mystérieuse, agissante... enfin d'autant plus menaçante que l'homme sait qu'elle répond à une pulsation de la mort déposée en lui. Et le poète, disait-il, est contre cette catastrophe ; il n'y a, par le cadavre, ni révolution, ni action... » Depuis, les quatre cavaliers de *Kyrie* sont revenus des profondeurs de la nuit et bien des richesses ont péri en moins d'une heure. Depuis, il y a

eu « la chute du ciel » ; il y a les admirables poèmes de *Gloire, Catacombes,* la « course atroce du temps dans les flammes » ; — mais il y a aussi la *Résurrection des morts,* qui nous apporte, mêlée aux plus cruelles images, aux lueurs désolées dont s'éclairent des ruines méconnaissables et de misérables souvenirs humains, une promesse qui ne pourra jamais nous décevoir.

« La réalité m'invente, et je suis sa légende » écrit Jorge Guillen dans *Al aire de tu vuelo.* Mais quelle légende plus proche de cette tragique réalité invente pour nous Pierre-Jean Jouve, une légende ondoyante inscrite aujourd'hui en lettres de feu et de sang, en lettres fatales sur le ciel ennemi, comme le serpent de moire rouge couronné de larmes et d'inscriptions éclatantes qui remplace depuis longtemps les banderolles angéliques de notre enfance. La réalité invente son poète et celui-ci enrichit sa légende des nouvelles images qu'il lui suffit d'ouvrir les yeux pour voir s'éveiller et mourir autour de lui. Poèmes dramatiques qui se jouent en chacun de nous, sombres descriptions des « métamorphoses du mal », qui empruntent notre visage, et que Pierre-Jean Jouve décèle sous ces mornes masses aux « viscères noires », dans ces lémures que l'enchanteur voyait avec terreur se multiplier autour du palais d'Hélène et dans l'ombre de Béatrice. Il fallait que notre époque inventât son poète, et qu'elle lui donnât tous les moyens de mener à bien cette tâche immense qu'elle lui confiait. Ces moyens, l'auteur de la *Scène capitale,* d'*Histoires sanglantes* les possède mieux que tout autre. L'apocalypse de notre temps a trouvé en lui son poète, un poète qui ne se borne pas à dépeindre les ravages de la bête, mais qui mêle à ses chants une tendresse apitoyée et qui sait recueillir le miel caché dans la gueule du monstre. Etrange figure que celle de cet homme mal connu, indifférent semble-t-il, à l'influence que ses livres ne cessent d'exercer, le visage attentif, un être précieux et solitaire entouré d'objets dont chacun a son histoire personnelle, la main jaune reflétée dans un immense miroir de bois où les couchants italiens et les soirs rougeoyants de la Rue de Tournon ont laissé de longs fuseaux de lumière pourpre et dorée, Pierre Jean Jouve est un

homme dont la vie n'a pour tout autre but que de poursuivre la vie au-delà des *Frontières humaines* s'il est permis de reprendre ici le titre de l'inoubliable livre de Ribemont-Dessaignes avec lequel, dans ses romans, l'auteur de *Vagadu* offre tant de points communs. La forme du poème s'est imposée à lui depuis plusieurs années avec plus de force encore qu'autrefois et cette fidélité à la Poésie nous a valu la féconde succession de grandes œuvres qui ne périront pas. Seul au milieu des ruines dans lesquelles tant d'autres ont déjà disparu, Pierre-Jean Jouve trouve dans le désastre, les raisons mêmes de l'espoir dont il ne cesse de nous entretenir : douleurs et joies, amour et mort sont intimement mêlées et le poète s'efforce de séparer dans ce monde aux éléments contradictoires ce qui concourt à exalter la grandeur de l'homme, à retrouver l'époque de l'innocence, « le temps où le Paradis perdu n'est plus, où la douleur n'est plus, où la mort n'existe plus », — où le sommeil fait d'Adam et de sa compagne « deux pierres appuyées au grand désert ».

Sommeil où tout est confondu, c'est par lui, par *Le Porche de la Nuit des Saints* que le Poète nous conduit au cœur de la *noche obscura* où se reforme la vraie lumière et cette clarté intérieure, ce soleil voilé dore chacun des vers de *Marial*, chaque souvenir de son expérience mystique et fait trembler ces pensées dont il vient d'orner, pour nous, le *Tombeau de Baudelaire*. C'est dans cette clarté qu'il se réfugie, dans un de ces lieux miraculeusement épargnés où la voix des canons ne peut empêcher d'entendre le le chant profond que l'on écoutait naguère sur la montagne de Salzbourg, dans ce coquillage baroque percé d'eaux vives et de bouquets de lilas rose et pourpre à qui l'orage donnera au prochain printemps un arome plus fort. Le poète est « du parti de la vie et de la lumière » écrivait Pierre-Jean Jouve à l'époque de *Sueur de Sang*. Puisse-t-il nous décrire maintenant la lente germination de cette lumière qui chemine en nous, et dont nos fautes, nos lâchetés et nos soumissions ne pourront finalement empêcher l'épanouissement.

Louis PARROT.

(Décembre 1942.)

OBÉRON

Le regard des forêts ombrageant la lumière
posait encor sur toi ses stigmates d'enfance :
des soleils sans couleur, plus doux parmi les bran-
[ches,
des feuilles endormies dans la fuite des nues.

Parfois, plus tristement, l'arome de la mer...
— une fille versant du sable entre ses doigts... —
te charmait du regret de ton premier désir...
— te parlait dans le vent : tu n'entendais sa voix.

L'arbre, mystérieux dans le temps du chagrin,
De ses mains d'horizon protégeait sa fenêtre ;
Les signes d'avenir, dans le temps de l'espoir
Echangaient, sans rêver, ta vie à son amour...

Tourne-toi vers la chair qui réprime les songes :
les hirondelles crient de joie devant le gouffre
de ce ciel aveuglé où le cœur d'une femme
s'arrachait de ton cœur comme ton dernier jour.

Et reviens, à pas lents, vers la saison déserte
où la lune tarit ce qui luit de l'été : :
Ton amie ôtera pour toi sa robe verte :
Tu te caches les yeux et tu voudrais l'aimer

Plus près de ton enfance et de ta solitude,
sous le plus haut miroir de tes gestes pervers,
sur les genoux de l'herbe et dans l'eau de l'orage
que remplit une fée de l'éclair de son corps.

Comme, du fond du temps, quand l'astre germe
[et passe,
le puits s'éclaire au vif d'un destin souterrain
tu cherches, sans le voir, au ciel de ta naissance
l'éclat, que tu poursuis, d'un front sans lende-
[main..

Contemplant, pour les fuir, tes étoiles natives,
Tu crois que ton regard prophétise, charnel,
Assez de ténèbreux remords, assez d'oubli
Pour obscurcir l'émoi de ton Double éternel..

La chair ouvre le mort, pille la ressemblance,
Epuise, dans l'instant de l'étroite caresse,
Le bonheur qu'un seul cœur ne saurait contenir
Sans mirer tout l'amour dont l'autre a fait le
[rêve :

L'amour que tu n'osais, vivant, écarteler,
Entre la ronce rouge et la plus haute lune,
Comme un plein univers vient affleurer tes
[lèvres,
Quand tu dors dans la nuit de tous les yeux
[fermés.

« Je suis l'An qui remonte à l'effroi de ton âme,
La voix qui, dans ta voix, ne répond qu'à l'ab-
[sence,
La proie de ton enfance où, morte après l'orage,
La fée ne t'a laissé que son temps foudroyé. »

René NELLI.

TRAIN CHINOIS

Dans le wagon, l'odeur de l'ail était suffocante — elle se mêlait aux lourdes vapeurs du thé que l'on passait continuellement, et des cuisines grasses, mijotant depuis le matin sur les tablettes dévastées. Des graines d'arachide, des coquilles d'œuf, des os rongés jonchaient le sol, pourtant balayé toutes les heures, — et l'aération était insuffisante, car si dans d'autres wagons, il était impossible de lever les glaces, dans celui-ci on n'en pouvait malheureusement baisser aucune. — Personne cependant n'en paraissait souffrir, et tout le monde dormait, toussait, crachait — les femmes se coiffaient, les hommes se déchaussaient, les soldats dépenaillés jouaient avec leurs crickets batailleurs pendus au bout d'un fil. Ces gens eussent traversé ainsi la Chine immense, patients ou indifférents comme ils l'eussent été dans les longs chars de Mongolie recouverts d'une natte, ou sur la chaise, au trot dur des tao-pïn (porteurs). Ils savaient qu'ils s'en allaient vers leur destination, qu'ils arriveraient sans doute un jour. Et le reste importait peu.

Chù était assis sur ses jambes croisées, un pied dans la main, les yeux mi-clos, aussi immobile que Fô (1) en méditation. Rêvait-il aux Réincarnations infinies qui mènent à la béatitude du néant, ou était-il, comme ses voisins, uniquement occupé de détails matériels ?

En vérité, Chù se livrait aux douceurs de l'observation aiguë. — Pour le plaisir d'abord, car il aimait à épier, comme tous les Asiatiques — peut-être aussi espérait-il tirer de ce qu'il avait vu un profit sans risque aucun. Et n'est-ce pas ce que chacun cherche ?

A travers ses paupières obliques, et ne laissant

---

(1) Nom chinois du Bouddah.

paraître qu'une mince ligne d'émail, il regardait depuis longtemps une femme assise en face de lui — les jambes croisées, provocante, de profession facile à deviner — une de ces « tchong-pen » (1) dont il est d'usage de se servir en Chine pour les mariages, et toute transaction licite ou illicite et qui, le soir, vont encore grossièrement voluptueuses derrière les portes closes des Lotus.

La tchong-pin portait une robe chinoise moderne, à haute encolure, fendue jusqu'aux genoux, d'un vert aussi éclatant que le fard de sa grande bouche, et trop étroite pour son corps alourdi. Très vite elle avait senti l'attention persistante de son voisin, en avait été flattée d'abord, puis irritée parce que cette attention ne se manifestait pas davantage. Et soudain, approchant sa figure de celle de Chu, insolente, elle l'apostropha : Est-ce qu'un renard t'a mordu, ou n'as-tu jamais vu de femme, que tu me lorgnes depuis si longtemps ? (2)

Mais Chu, impassible, ne répondit pas, ne cilla même pas, gardant sa pose d'idole, — et la femme, furieuse, cracha en signe de mépris.

Quelque temps après, profitant d'un arrêt, elle avait descendu sa malle sur la banquette — une belle malle recouverte de métal rouge et or. La voyageuse l'ouvrit pour en tirer un sac de papier, déplaçant une robe de soie violette, des mules d'argent à talons boueux, des boîtes de fard, enfin un écrin de satin rose. Le couvercle de celui-ci se trouva soulevé, et Chu, ébloui, aperçut un superbe collier de jade. Mais aussitôt la propriétaire glissa un regard à droite et à gauche comme pour s'assurer qu'on n'avait rien vu, ferma soigneusement à clef, puis, ayant remonté sa malle, elle passa le temps à manger des graines de tournesol.

(1) Tchong-pen — entremetteuse.

(2) La tradition chinoise nous enseigne que les personnes très séduisantes, hommes ou femmes, sont en réalité des Renards métamorphosés, dont les âmes élémentaires cherchent à s'accroître, en bons vampires, aux dépens des humains. Malheur à qui les rencontre ! Heureusement le vieux culte taoïste dispose-t-il encore de prêtres spéciaux appelés Fon-Kuan, pour exorciser les Renards et leurs victimes.

Par une voie sinueuse comme le corps du Dragon — pendant des heures, on traversa une campagne monotone — des rizières miroitant à l'infini sous un ciel nuageux — et où les paysans repiquaient les jeunes tiges, dans l'eau jusqu'aux genoux, le chapeau conique rejeté sur le dos — puis des villages en boue ombragés de saules — des monastères fortifiés, crénelés, au-dessus de fleuves couleur de rouille — des pagodes bleues. Enfin le train, de plus en plus lent, finit par s'arrêter tout à fait sans qu'on puisse en soupçonner la raison. Alors la tchong-pin dit tout haut à sa voisine, qui allaitait un petit garçon de trois ans : Je vais descendre et tâcher de m'installer dans le wagon des Dames Seules — au moins, je n'y serai pas insultée ! Si je ne trouve pas de place, je reviendrai.

Mais à l'instant où le train s'ébranlait pour partir, la femme fit irruption comme une trombe et se hissa, furieuse, dans le wagon, en soufflant : les Chiens ! ils ne s'occupent guère de savoir si leurs voyageurs sont remontés — dans la diligence de Yangfu, on est plus poli !

Et sa voisine lui ayant fait observer en riant qu'un train n'est pas une diligence, elle cracha longuement pour montrer son mépris, autour des dormeurs gisant sur le sol — puis elle s'enfonça dans son coin et peu à peu s'assoupit, la tête sur les genoux.

Mais, à la station suivante, la tchong-pin descendit à nouveau et ne revint pas, ou du moins pas à temps. Le train prenait déjà de la vitesse quand on la vit soudain projetée sur le quai comme un gros ballon vert et criant d'arrêter !... On s'agita beaucoup aux portières, mais personne n'osa tirer la sonnette d'alarme — ce qui, si par hasard elle fonctionnait, pouvait coûter cinquante dollars !... Et l'on eut un instant la vision d'une femme furieuse et gesticulante maintenue par un porteur, devant d'hilares figures jaunes que le train enlevait.

Puis, chacun reprit sa place, car on passait les verres de thé. Les hommes firent de grosses plaisanteries sur la profession de la voyageuse, et les femmes rirent docilement.

***

Le train finit par arriver à Pékin, dans la petite gare boueuse d'Hankéou. C'est alors que Chu se leva et atteignit pour prendre, au-dessus de la place vide, la malle rouge et or. Mais son voisin, un homme du peuple en robe de mapou (1) avait fait en même temps le même geste.

— Vous vous trompez, frère aîné, dit Chù doucement, cette malle est à moi.

— Elle est à moi, monsieur, vous devez confondre, répondit l'autre plus doucement encore, la chargeant sur son épaule en signe de possession. — Mais Chu fit glisser le coffre en arrière et soudain, silencieusement, les deux hommes s'empoignèrent et roulèrent sur le sol, tandis que des groupes de Chinois en robe bleue s'accrochaient aux portières, et que personne ne songeait plus à descendre ! Pour corser encore le spectacle, arriva le chef de gare, sévère et engoncé dans un uniforme européen.

— Qu'est-il arrivé, fit-il.

— Il veut prendre ma malle ! répondirent les deux hommes ensemble.

— A qui est-elle ?

— A moi ! répondirent-ils d'un même souffle.

— Elle ne peut être à l'un et à l'autre, il y en a un de vous deux qui ment.

Ils se désignèrent en même temps, d'un doigt vengeur.

Le Chef de gare réfléchissait.

— Mon opinion, dit-il enfin, est que vous mentez tous les deux. Vous avez vu ouvrir cette malle et quelque chose vous a tentés. Elle n'est ni à l'un ni à l'autre.

Les deux hommes se couvrirent le visage de leurs mains, comme indignés d'entendre accuser d'infamie de si honnêtes gens. Puis s'en prenant l'un et l'autre à la cause de tant d'injustice, ils s'invectivèrent d'une voix aiguë, s'appelant Fils de Mille Pros-

(1) Etoffe de cotonnade bleue, très commune et très bon marché.

tituées, et accusant leurs mères respectives de vices monstrueux et improbables.

Quand ce fut fini, Chù se tourna vers le Chef de Gare :

— Je jure que cette malle est à moi, dit-il, puisqu'elle est à ma femme, qui a manqué le train à Sin-Kiang.

— Ta femme !... Cette femme est la mienne, tout le monde le sait ! dit l'autre, prenant à témoin la foule enchantée et muette.

— Comment s'appelle-t-elle ? reprit le Chef de Gare.

— Jade fleuri !

— Blanche pureté, répondirent-ils ensemble.

— Qui a la clef de la malle ?

— C'est ma femme qui a la clef de la malle. Elle est attachée à sa ceinture par une chaîne d'acier, tout le monde l'a vu.

A ce moment, l'homme en cotonnade bleue sortit de dessous sa robe, un gros trousseau de clefs, il prit l'une d'elles, souriant triomphalement, et la présenta au fonctionnaire.

— Voici la clef, dit-il.

— Cet homme ment. Il est Maître des Clefs et des Serrures, c'est son métier. Daignez voir que les siennes sont noires et crasseuses, tandis que la malle est toute neuve — le mensonge éclate sur elles comme sur ses lèvres, mais heureusement votre Sagesse ne peut s'y tromper, Homme aux Mille Ressources.

Le Chef de gare devenait soucieux. Il avait fait téléphoner à Hankeou et, chose étrange, on n'y avait réclamé aucun bagage. Il ne savait comment en finir, et commençait à s'inquiéter pour la Face.

— Qu'est-ce qu'il y a dans la malle ? reprit-il sévèrement.

— Qui peut savoir, rétorqua Chù sentencieux, ce qui se passe dans la tête d'une femme de mettre dans sa malle ?... Elle l'a achetée le matin, avant de quitter Hankéou — sur le Bund — elle a dû emporter sa robe violette, ses mules d'argent, ses fards in-

nombrables. Et elle a fait, sans doute, bien des achats encore avec les quarante dollars que je lui ai donnés...

Le Maître des Serrures et des Clés répéta à peu près la même chose, sans pouvoir s'empêcher de surenchérir sur le nombre de dollars, encore pour la Face.

— Ouvrez cette malle ! s'écria leur juge exaspéré.

L'homme en mapou eut un coup d'œil expert sur le trousseau, puis, obséquieux, il ouvrit la malle. Alors le Chef de gare sortit les robes, mules et mouchoirs éclatants. A peine regarda-t-il le collier de jade qui, vu de près, n'était qu'une pacotille de bazar, tandis que les compétiteurs se penchaient à ses côtés, avides.

Et soudain, tous deux firent un bond en arrière, terrifiés, chacun jurant qu'il disait bien, cette fois, la vérité, et que la tchong-pin était la femme de l'autre !... Ce qu'ils avaient vu au fond de la malle, c'était la Mort — inexorable pour deux pauvres diables — la mort, et immédiate et terrible, sous la forme d'un paquet d'opium.

(Hankéou 1937.)

Madeleine Raymond PERSIN.

NOTA. — On sait que depuis les dernières années de l'Empire, tout Chinois trouvé porteur d'un paquet d'opium est immédiatement saisi et exécuté — surtout s'il est pauvre.

BREFS

1

Chèvre-feuille
aucune ruche n'en ose du miel
on trouve un gril d'abeilles mortes sur les racines

2

Prière de laisser au gazon
sa chance de fleurir

3

Orage
soudain un champ de pluie repousse jusqu'au
[ciel

4

Tant de printemps perdus
des siècles passeront avant que l'on me rende
une goutte du sang que j'ai bu sans délire

5

Voici la mousse des tombeaux
douce et se laissant meurtrir
pour garder au silence un peu de règne pur

6

Vide et las de ce vide mon cœur
tresse une nasse d'air et de profond ennui

7

Les sources hissent sans bruit leur coupe
vers mon visage qui n'a pas soif
où sombre mon regard parmi les nues fuyardes
deux pierres dans l'argile
deux larmes de parade
au trouble du miroir

8

Visages sans nombre
je marche parmi les roses
neige sanglante au soleil de mes pas

9

Mort habitude affreuse de nos lèvres
ce sommeil ne respire plus
le froid descend au cœur
comme un poignard d'archange

10

Le miracle a pourri mes yeux
toutes vos faces sont noires
mes belles de l'absence

11

Ailes unies d'un battement de cœur
plane l'hirondelle de sable
son ombre assaille comme un regard
les paupières de l'endormi

12

Nul amour de mon cœur
nulle pensée de mon front
le vent des tombes siffle entre mes lèvres
la flamme de mort passe dans mes yeux
je dors déjà je dors

13

Du néant mûrit la parole
verger de juin entre fleur et fruit
miracle de verdure
où le vent pèse de tout son rêve
filtre de nuit transparent de fièvre

14

Temps où les branches cassent
blanches d'une neige d'odeur
au vent rapace des abeilles

15

Un baiser tue mon cri
un baillon broie ma force
je n'oublie pas le ciel dans ma cave

16

Beau vent noir et sans fin
je fais silence pour ton cristal

17

Une poussière d'hommes
et le vent s'en habille
qui rafraîchit nos fronts

18

Vous pouvez lire
malgré le signe
la page est blanche

19

Quelle grande odeur brille dans les cyprès

20

Elle est sans doigts et pâle
l'aurore que j'accuse

21

Ne pliez pas les morts
que leurs os soient lisibles

22

Ciel froid
vie lente à fondre

23

Cent millions d'étoiles ne dérangent pas la neige

Alain BORNE.

PAUL POIRET

Un de mes souvenirs d'enfant les plus vivaces, les plus mystérieux aussi, n'est-ce pas ce magasin bas qui semblait proposer à la mer, à deux pas du Cercle Nautique, ses vitrines quasi désertes ? Sa porte nue n'ouvrait jamais que sur la nuit, une nuit morcelée par vingt paravents de laque en autant d'îles où d'invisibles mains officiaient pour l'élégance. Du plafond, tombaient de petites cloches de verre que les décorateurs appellent tulipes, et dont la lumière orangée parachevait le décor dépouillé. Je devais alors avoir dix ans. Cannes brûlait d'un appétit de vivre qu'on peut croire perdu. L'époque était finie des hivernants que les chroniqueurs locaux pouvaient nommer naguère grandes familles. Finis, les nobles temps où les chevaux d'un prince russe arrêtés devant le tailleur anglais de la rue d'Antibes n'attiraient ni reporters ni journalistes, mais le regard discret d'un promeneur de gris vêtu, l'esprit fin comme sa moustache, et qu'on savait être le premier échotier mondain de notre ville. Au Casino, monument d'architecture incertaine dont les tourelles ajourées disputaient aux perrons le privilège du baroque, sur la plage, dans les palaces, dans les villes, une après-guerre exacerbée apprenait à danser au rythme des shakers sur des musiques nègres. Hispano carrossait d'acajou ses voitures ; Voisin donnait aux siennes un confort baudelairien de grands cercueils. Les femmes portaient les cheveux courts à la garçonne, de grosses boules d'ambre en colliers, et des vêtements si peu définis, si longs et si brefs à la fois, que leur féminité semblait s'en aller en fumée par de vertigineux tubes d'ivoire. C'était l'âge du phonographe et du porto, de la belotte et du one-step. Des jeunes gens qui avaient eu la sagesse d'avoir vingt ans au lendemain de l'armistice, déclaraient volontiers « qu'après ce qu'on avait passé, on avait bien le droit de vivre sa

vie ». Une pointe d'inversion ne se dédaignait pas entre deux parties de tennis. La langue française venait de s'enrichir du terme gigolo, et d'authentiques héritières faisaient progresser par snobisme et désœuvrement la chimie des alcaloïdes. De cette ère lointaine, aujourd'hui même contestée par quelques paléologues, Van Dongen nous a rapporté de filiformes créatures aussi dénuées de seins que de raison. Voilà tout ce qui tourne et tremble, se noue et se dénoue autour de mon souvenir : le magasin de Paul Poiret, sur la Croisette.

Quinze ans plus tard, j'ai revu l'homme. Devenu simple. Une veste d'intérieur sur un pantalon de toile, une casquette blanche de marin, la lèvre lourde et des frémissements de mains impossibles à réprimer.

La voix était demeurée douce ; le regard avait la clarté blessée de cette mer qui pendant des années et des années était venu mourir, la nuit, aux pieds du plus grand couturier de l'époque. Sur quelques propos échangés, il crut devoir se présenter et le fit avec une discrétion rare. Il nous parla de ses projets, et ce mot, étonnant sur sa lèvre, conférait à l'art d'embellir une femme en nous la dérobant un peu l'éternité de la jeunesse.

On connaît l'histoire de ce maître des élégances d'après-guerre. L'autre, bien sûr. Poiret ne fut pas seulement un artiste de la robe aux conceptions hardies, un doctrinaire de la pureté ; il fut aussi le grand seigneur de la couture, l'homme qui s'inclinait devant ses belles clientes mais laissait au satin le soin de tomber à leurs pieds. Ce n'est hélas pas une vérité nouvelle que les blasons meurent de trop de noblesse. Poiret se ruina et descendit, misérable, les avenues qu'il avait regardé monter à lui. Eteinte la symphonie des soies et de la laine, mort le chant des crêpes de Chine. Poiret fit comme Berlioz : il écrivit. On sait tout ce que le mot tient d'amertume et de rigueur quand il n'est qu'un moyen de vivre. A l'image des meilleurs, Poiret sut en faire un moyen de vie. Je ne doute pas qu'un jour ses cartons joints à son œuvre écrite — particulièrement « En habillant l'époque » — n'en viennent à constituer un document de premier ordre sur un temps échappé, dans

tous les domaines, à son centre de gravité. Presqu'au lendemain de la crise, on crut voir reparaître un mort : Paul Poiret ouvrait un nouveau magasin. Il y eut une collection, la vague d'intérêt qu'elle ne pouvait manquer de susciter, un mouvement de sympathie. L'échec fut complet, mais il valut à Paul Poiret de retrouver la place qu'il méritait parmi les serviteurs de la Mode. Dans son ensemble, la tentative de Poiret avait été un essai de reprise de bien. Ramener à la robe tout ce que l'esprit avait dispensé aux alentours moins immédiats de la femme ; reprendre aux tentures leur silence, à l'eau, sa candeur de colonne, aux nuages, leur négligé de dieux surpris. Ce sont surtout les robes de Poiret qui s'inscriront parmi les étapes de l'élégance. C'est dans ce genre que la femme a toujours retrouvé le plus fidèle d'elle-même, son vêtement par excellence, le symbole même de sa condition. La jupe courte, le tailleur n'ont de charme que provisoire. Ce dernier, par ailleurs, en est vite venu à serrer du plus près la coupe masculine ; et comme tel il peut durer, compromis svelte entre la nécessité de rester gracieuse et faible et le besoin d'être partout. La robe, elle, comme le poème, porte le sceau primitif de l'essentiel. Elle concilie la nudité violente d'Eve et la décence. Comme le poème aussi, elle est

« *Une agitation solennelle par l'air*
« *De paroles...*

Les mots et les plis, les sens et les surfaces, dont l'homme qui parle et l'homme qui drape entourent le silence et la chair pour en voiler le caractère éblouissant d'absence.

Et tout comme le langage trouve son point de sublimité dans le vers, la robe n'atteint son empire que dans celle dite : Du soir.

Il serait intéressant de méditer cette fraternité profonde qui unit la femme à la nuit par le seul vêtement susceptible de restituer à la première l'immémoriale pureté de tous ses mouvements.

Alors que la plupart des vêtements sont libres de n'obéir qu'à la fantaisie de leur ordonnateur, la robe du soir, la grande robe est soumise à deux lois qui s'opposent, et du conflit desquelles naît la grâce.

Verticalité de la chute, et cette intelligence à suivre des contours maintenus hauts et légers par des miracles d'argile...

Pour atteindre à cette réussite qui nie, par sa seule apparition, la douloureuse pesanteur, et récompense l'œil comme d'une danse immobile, Paul Poiret devait se pencher sur les prêtresses grecques, sur les toges, les chlamydes de la plus lointaine antiquité. Mais il fut perdu, peut-on dire, par son époque. En voulant tourner aussi vite que ces disques, ces voitures, il dépassa la zone d'équilibre dans laquelle évoluent de nos jours, avec un bonheur rare, Chanel, Lanvin, Balenciaga. Pour reconquérir la vérité perdue, il abusa du drapé, négligea par trop le travail des coutures. Par un curieux excès, certaines de ses créations, à force de chercher l'essentiel du luxe, devaient rencontrer l'utile. Dès lors, la simplicité devenait de la sècheresse, ou, vivant d'une vie trop particulière, le vêtement trahissait le corps, arrivant à lui imposer, pour d'heureux effets, des mouvements inhabituels.

Mais cet excès même devait aérer la couture, balayer les ateliers d'un grand souffle d'audace, chasser à tout jamais l'accessoire, la baleine ou le laiton. Désormais la robe n'allait plus compter sur les détails, les motifs, la ceinture : l'élégance n'allait plus être une victoire essoufflée de l'ouvrière sur l'étoffe arbitrairement élue, mais bien une alliance à trois, une union de l'esprit créateur, du prétexte et de la matière.

Aujourd'hui, le vieux marin est seul. Au bout du môle. Un visage encadré de barbe. Il y a des jours où la mer balance comme un peuple de robes allongées. De jeunes femmes, sur la plage, se renvoient en riant un énorme ballon léger : un moment, la belle sphère aux tranches de couleurs est immobile entre le sable et le soleil, à bout de regard... Elle pourrait devenir une planète, mais il y a ces bras frais, ces gorges bronzées, ces rires clairs, toute une jeunesse qui ne veut plus rêver à d'impossibles naissances d'astres...

Le ballon retombe. Le jeu continue.

TOURSKY.

TEMOIGNAGES

NOTE SUR LE THEATRE

FRAGMENTS

« Quand verra-t-on naître des poètes (dramatiques) ? Ce sera après les temps de désastres et de grands malheurs ; lorsque les peuples harassés commenceront à respirer. Alors les imaginations ébranlées par des spectacles terribles peindront des choses inconnues à ceux qui n'en ont pas été les témoins. » (1)

Si Diderot a raison, nous pouvons faire confiance aux poètes qui vont naître. Et nous, plaignons-nous qui avons mis la tête hors du nid parmi le feu et le sang et qui aurons construit le nid de nos enfants sous les bombes dans un temps qui semble bien être un temps de désastres et de grands malheurs.

Bordée par le commencement et la fin d'une guerre mondiale qui n'aura été sans doute que l'apparence monstrueuse d'une révolution de structure, notre vie aura été trop bousculée pour construire un théâtre solide. Le théâtre est l'art des siècles d'or. La poésie, le roman peuvent jaillir du chaos, et d'autre part, de petits poèmes, des romans secondaires peuvent se faufiler à travers plusieurs générations. Mais le théâtre s'accommode mal des œuvres « du second rayon ».

J'ai rêvé de diriger un théâtre et j'y voulais monter des rétrospectives, reprendre des pièces intéressantes pour cette seule raison qu'elles furent des triomphes ou des scandales en leur temps, monter aussi avec amour des pièces qui furent aimées par des gens de goût, monter aussi des petits maîtres charmants, qui seraient encore titulaires d'une œuvre vivante s'ils avaient été peintres, musiciens, ou s'ils avaient écrit des poèmes que l'on publierait encore dans des anthologies. Une reprise récente de Carmontelle a été concluante: mon théâtre eût été vide. Vous remplirez une salle avec un concert de clavecins et de violes ; au Louvre, vous regarderez en passant une toile de Hubert Robert mais vous

(1) Diderot. De la poésie dramatique.

ne dérangerez pas dix personnes avec une pièce de Thomas Corneille, de Voltaire ou de La Mothe Houdart. Un théâtre n'est pas un musée, il se dressera toujours sur la place publique et c'est seulement par « leur actualité persistante » que les chefs-d'œuvre se maintiennent sur la scène. Quelle que soit sa valeur intrinsèque, une pièce inactuelle ne sera jamais réclamée par le spectateur qui doit sortir de chez lui et s'agglutiner à un groupe pour devenir public de théâtre. Je crois que c'est dans l'art du théâtre que cette exigence de l'actualité est le plus sensible.

L'œuvre théâtrale, à sa naissance même, doit avoir une actualité pour le public auquel on la destine, (même si l'œuvre est écrite en réaction contre le public et en état de révolte) et cette « actualité éphémère » et nécessaire inscrit à travers les siècles dans les programmes de théâtre les variations du goût et des besoins, mieux que ne saurait le faire le plus attentif des chroniqueurs. (2)

Or, l'histoire théâtrale semble montrer que les périodes agitées, sans discipline, chaotiques et confuses, ont des exigences qui permettent mal à *l'actualité éphémère* de se transmuer en *actualité persistante*. De la période de la Révolution française, le Chénier qui nous reste n'est pas l'auteur dramatique.

***

Il sera difficile d'écrire l'histoire théâtrale de notre temps sans parler d'un nouveau venu : le metteur en scène.

Les plus importants de nos metteurs en scène sont nés dans le Vieux Colombier avant l'autre guerre ou dans son voisinage. Le Vieux Colombier avait tout un programme. Mais il voulait aussi débarrasser le théâtre des vedettes. (3) Les vedettes imposaient de mauvaises pièces. Les vedettes ne pensaient qu'à se montrer. Il fal-

---

(2) Par exemple : La récente actualité théâtrale de Claudel, de Péguy et qui semblait appeler un auteur nouveau célébrant la grandeur, l'héroïsme et la pureté.

(3) Evoquant la vie des gens de lettres vers la fin de l'Ancien Régime, Chateaubriand écrit dans les *Mémoires d'outre-tombe* : « Les actrices protégeaient les auteurs... »

lait tuer la vedette pour retrouver le comédien, un comédien qui n'aurait d'autre souci que de servir la pièce. Pendant un temps, nos metteurs en scène parvinrent à tuer « la vedette ». Mais un malheur chasse l'autre ; ils devinrent plus encombrants que la plus encombrante des vedettes. Les metteurs en scène ne s'intéressèrent qu'à celles d'entre les pièces qui permettraient une exhibition de beaux décors. (4)

Alors qu'à l'ancien Vieux Colombier de Copeau, le jeune Jouvet, régisseur et disciple, critiquait le patron qui se décidait à poser un paravent devant le mur nu de la scène et s'écriait : « Alors quoi, nous sommes au Châtelet maintenant ? » le même Jouvet, non pas le même, mais le Jouvet — directeur vingt ans plus tard, n'osait plus monter une pièce, même de Molière, sans offrir à la distraction de ses spectateurs des maisons qui s'ouvraient en deux et des jardins roulants.

En un mot, la mise en scène devint plus tyrannique et plus bête que Sarah Bernhardt dans toute sa gloire.

Quelques-uns d'entre eux comprirent le danger.

Rappelant cette phrase de Musset « *...que le décor et les trompe l'œil demandent une main habile, j'en conviens, et je suis prêt à rendre justice aux toiles de fond de nos théâtres quoique je sois fermement persuadé qu'avec cette splendeur d'entourage il n'y a pas d'art dramatique possible* », Charles Dullin dès 1929 écrivait ceci : « Ce n'est pas la machine à descendre les dieux sur la scène, ce sont les dieux qu'il nous faut ».

Et je crois que les machines seront toujours capables en descendant les dieux sur la scène de tuer les dieux eux-mêmes.

***

Ici, une parenthèse. Becque (4 bis) ouvre la « période d'esprit » avec *La Dame aux Camélias*. Je réfléchissais

---

(4) La décoration est aussi fort divertissante mais elle ne regarde pas à proprement dire l'art du poète et ne fait point partie de la Poésie car la Tragédie ne laisse pas de conserver toute sa force sans représentation et sans acteurs. Et d'ailleurs, tout ce qui regarde la décoration est bien plus du ressort des ouvriers et des ingénieurs que de celui des Poètes. — Aristote - La Poétique - Chapitre VI.

(4 *bis*) *Le Théâtre au* XIXme *siècle.*

quelquefois aux causes profondes du succès prodigieux de cette pièce à travers le monde pendant un siècle. Esprit ? Je ne crois pas. Des pièces plus spirituelles que *La Dame aux Camélias* n'ont pas provoqué cette fièvre.

La principale raison du prodigieux succès de *La Dame aux Camélias* au XIX[e] siècle dans le monde entier n'est-elle pas dans cette présence constante des dieux écrasant les hommes ? Pour jouer aux échecs, on se sert de tours, de fous, de reines, et d'autres pour jouer au théâtre remuent, agitent Poseïdon, Vénus ou Vulcain ; en vérité, nos tragédies grecques ne sont que des jeux — surtout celles de ce temps qui rappelle les bancs d'écoles plus que l'effroi d'un pâtre grec parmi les éclairs d'un orage et implorant Jupiter.

Même quand Racine écrit :

Par la voix de Calchas, l'oracle la demande,
De toute autre victime, il refuse l'offrande
Et les Dieux jusque là protecteurs de Pâris
Ne nous promettent Troye et les Vents qu'à ce prix.

Et lorsqu'il écrit encore :

Les Dieux même, les Dieux de l'Olympe habitants
Qui d'un bruit si terrible épouvantent les crimes...

Racine sait bien qu'il ne fera pas trembler son public comme le pouvait Eschyle lorsque Cassandre hurlait : « Oh ! Douleur ! Dieux ! Terre ! Apollon ! Apollon ! » ni comme frémissait le public du Moyen-Age à regarder trahir Judas.

Dans *La Dame aux Camélias,* probablement sans le savoir, Alexandre Dumas, tout à coup, a donné la parole aux Dieux de son temps, à des Dieux cruels, à de vrais Dieux auxquels on ne résiste pas, dont on approuve les colères comme on les redoute et qui font courber la tête et gémir.

Les deux divinités indiscutées et implacables qui ne tolèrent ni rachat, ni pardon, que Dumas, comme un apprenti sorcier, a sorties de cet Olympe Louis-Philippe, sont la « morale bourgeoise » et la « phtisie ».

Regardez et écoutez M. Duval, véritable messager des Dieux, apparaître devant Marguerite. « Le monde a ses exigences et surtout le monde de province. Si purifiée que vous soyez aux yeux d'Armand et aux miens par le sentiment que vous éprouvez, vous ne l'êtes pas aux yeux d'un monde *qui ne verra jamais que votre passé.* »

Et Marguerite répond à ce prêtre inspiré qui la condamne : « Que vous êtes bon, Monsieur, de daigner me parler ainsi. Oui, je vous comprends, vous avez raison, je partirai. »

Citerai-je encore :

« Cette liaison ou ce mariage qui n'aura ni la chasteté pour base ni la religion pour appui, ni la famille pour résultat... »

Et Marguerite répond :

« Ainsi, *quoi qu'elle fasse,* la créature tombée ne se relèvera jamais ? »

Le messager « ému malgré lui » (écrit Dumas) dit :

« Pauvre femme ».

Et Marguerite accepte de se laisser enlever par la phtisie.

Le public qui obéissait à ces lois de la morale bourgeoise tremblait aussi devant la phtisie dont ni la beauté ni l'amour ne vous protégeaient.

Dans cette pièce déchirante, qui n'est pas un mélodrame, tous les héros sont sympathiques. Il n'y a pas de traîtres, ni de hasards malheureux mais une exigence plus puissante que la volonté des hommes et qui s'abat sur les humains gémissants. N'entendez-vous pas Athéna déclarer à Ulysse : « Tu vois, Ulysse, la puissance des Dieux ? »

Marguerite est une Iphigénie sacrifiée et acceptant son sacrifice, non pas pour que les vents se lèvent et poussent la flotte vers Troie mais pour que puisse se célébrer le mariage de Blanche, sœur d'Armand.

Et les deux sacrifices étaient acceptés par les deux publics non comme une légende ou une histoire racontée par un homme qui a fait des études, mais comme une catastrophe vivante, effroyable et justifiée. Iphigénie ne connaissait pas Troie, Marguerite ne connaissait pas Blanche, mais ces deux héroïnes de tragédie ne discutent pas avec les Dieux. Elles savent qu'elles doivent mourir.

La découverte du bacille de Koch et le mariage des rois avec des danseuses, des notaires avec des femmes entretenues ont porté des coups décisifs à l'efficacité de *La Dame aux Camélias* et le rôle du père Duval, prêtre de Dieux décédés, devient injouable.

Vous me dites que certaines tragédies grecques ont survécu à la mort de leurs Dieux ? Vous ai-je dit qu'Alexandre Dumas fils fût un poète de la race d'Eschyle ? Je vous dis seulement que *La Dame aux Camélias* est la seule tragédie du XIX[e] siècle et que je vois là une des raisons majeures de son triomphe.

Si les tragédies sont si rares aujourd'hui, ce n'est pas que les poètes tragiques manquent d'un certain talent, c'est que les dieux se taisent. Avant d'écrire leurs œuvres, les poètes tragiques doivent d'abord dénicher nos Dieux dans des cieux bien confus. Le poète tragique attendu sera avant tout un prophète.

Je ferme la parenthèse.

***

...C'est une erreur assez curieuse qui conduit à étudier le destin du théâtre ainsi qu'on étudie le destin de la poésie. Le poète écrit son œuvre pour lui. Ecrite, elle existe toute entière : le poète est le seul responsable de son poème. *Le dramaturge a un collaborateur que l'on oublie toujours, qui a peut-être autant d'importance que lui,* c'est le public. L'œuvre dramatique a besoin de la scène, a besoin d'un public, non pas épars — chaque spectateur rêvant devant un livre ou devant un haut-parleur — mais d'un public réuni dans une salle, grange ou palais, et frémissant dans son unité de public. L'écho de la salle se perçoit sur la scène. C'est ainsi que risque de naître ce frisson dramatique dont n'est responsable ni l'auteur seul ni l'acteur seul, mais cet ensemble, plein d'ombre et de secrets qu'est un théâtre où l'on joue. Ne dit-on pas un bon public, un mauvais public, ainsi qu'on juge un acteur, un auteur ? L'auteur, en quelque sorte, avec son texte, n'a laissé que la recette, (5) une « façon de faire » — et c'est chaque soir que la pièce se crée, d'ailleurs mieux ou moins bien née chaque soir. Aussi c'est à la lettre qu'il faut prendre l'expression : la pièce a été *créée* le jour de la première représentation. Car pour créer une pièce, il faut être deux : l'auteur et la salle. Ainsi une pièce peut-elle devenir absurde à la

(5) Je lis dans le *Discours sur la diction des vers* de Paul Valéry : « Un poème, comme un morceau de musique, n'offre en soi qu'un texte qui n'est rigoureusement qu'une sorte de recette : le cuisinier qui l'exécute a un rôle essentiel. »

représentation (non pas parce que l'auteur ou le public est absurde mais parce que la rencontre est absurde). C'est ce qui explique les surprises de « générale ». Sinon, comment admettre qu'un directeur-metteur en scène monte avec la même conviction et la même sûreté de jugement une pièce dite « chef-d'œuvre » et le mois suivant une autre pièce dite « four noir ». Le directeur n'est pas toujours un idiot, il a de l'expérience, il sait lire un manuscrit, il ne s'est pas trompé. Mais à la lecture comme aux répétitions, il n'existe qu'une moitié de pièce. La pièce tout entière ne vit que les soirs de rencontre avec le public — rencontres toujours surprenantes.

Il va de soi que la valeur du public n'est pas plus indifférente que la valeur du dramaturge. S'il y a des écrivains de génie, il y a aussi des publics ratés. Et telle est la destinée magnifique et dérisoire des auteurs dramatiques d'écrire pour un peuple, mais de dépendre de lui. Ils doivent se dire : nous ne serons grands que s'il est grand. (6)

Une hirondelle ne fait pas le printemps et pour qu'un auteur de talent puisse rassembler son public, encore faut-il qu'un public de talent soit rassemblable.

Vous entendez bien que je ne rappelle pas ici la vieille querelle de l'influence du milieu. Non, ce que je vous propose, c'est à côté de chaque écrivain de théâtre un collaborateur méconnu et nécessaire, dont l'influence est décisive, son public — et cette « histoire du public, auteur dramatique » attend encore son historien. (7)

---

(6) Tenez : J'ai entrepris d'aller à Paris toutes les fois que l'on donne au Français des comédies de Molière ou d'un auteur estimé. Je marque avec un crayon, sur l'exemplaire que je tiens à la main, les endroits précis où l'on rit, et de quel genre est ce rire. L'on rit, par exemple, quand un acteur prononce le mot de « lavement » ou de « mari trompé ».

Vous n'êtes pas en cause — ni moi d'ailleurs — car ces dernières lignes sont extraites du *Paris Monthly Review*, janvier 1823 et signées Stendhal.

(7) Dans une revue théâtrale dirigée par Charles Dullin, *Correspondance*, j'avais, il y a quelques années, développé cette conception du couple-théâtral Auteur-Public. Je parlais déjà du public raté et du public de génie.

Grâce à Marcel Achard qui reprit cette formule, le « talent du public » fut mis en cause.

Des esprits superficiels, des lecteurs trop rapides y dénoncent « un point de vue qui n'est pas celui d'un véritable artiste — dont

L'étude théorique de cette collaboration serait d'ailleurs également révélatrice. Je vous disais que j'ignorais si le merle était victime d'une obsession ou s'il chantait pour les grenouilles. Or, les plus grands écrivains de théâtre désirent avec violence le succès, parce que seul le succès leur donne ce collaborateur indispensable à la création véritable de leurs œuvres. Tant pis pour eux et pour le théâtre s'ils doivent chanter avec les grenouilles. (8) Le dramaturge ne peut collaborer qu'avec le public de son temps. Euripide, Plaute, Shakespeare, Lope de Vega, Racine, Molière, pas un seul *grand poète dramatique* n'a été un *poète maudit :* ce sont deux destins contradictoires. *On connaît des générations qui ont eu des poètes, des peintres qu'elles ne méritaient pas : on ne peut pas imaginer de grandes périodes théâtrales sans un public qui ne soit digne, lui aussi, de notre reconnaissance.* Et si les grandes périodes théâtrales sont à la fois si pathétiques et si rares, c'est qu'elles sont dues à ces rendez-vous mystérieux que se donnent pendant quelques années à la fin du jour, des écrivains et des peuples, rendez-vous souvent manqués, où attendent

---

la vie ne saurait avoir un sens que si elle néglige dès son origine le suffrage de la foule ».

Un mot d'abord : la foule n'est pas le public théâtral ; mais suis-je responsable de cette influence du public sur la création de l'œuvre théâtrale ? Est-ce moi qui ai organisé les Olympiades qui couronnaient Sophocle ? Est-ce Corneille ou le public lettré qui a imposé dans son extrême rigueur, la règle des trois unités et croyez-vous que cette règle n'ait pas manié le Théâtre classique ? Et regardez cet autre public se rouler avec complaisance dans le génie de Scribe, comme vous-même dans celui de M. Sacha Guitry. Fontenelle écrivait dans la vie de Corneille, son oncle : « un homme né avec des talents est *naturellement* porté par son siècle au point de perfection où ce siècle est arrivé... »

— Mais si c'est un point de corruption ? Remontez la pente au lieu de travailler à la corruption du public !

— Que Dieu me préserve de jamais travailler à la corruption du public — *je le désire aussi peu que d'être corrompu par lui* — car je l'ai constaté, c'est généralement par des flatteries et des concessions réciproques qu'on en vient là.

Cette dernière phrase n'est pas de moi mais de *Wilhelm Meister*.

« Concessions réciproques », il y a aussi exaltation réciproque et c'est là que je vois cette collaboration du public.

(8) Poètes, travaillez-vous pour une nation délicate, vaporeuse et sensible : renfermez-vous dans les harmonieuses, tendres et touchantes élégies de Racine ; elle se sauverait des boucheries de Shakespeare : ces âmes faibles sont incapables de supporter des secousses violentes. — DIDEROT - Parad. sur le Comédien.

tour à tour de grands publics sans poètes et de grands poètes sans public.

***

Il serait aisé de plaisanter ceux qui, sans bien comprendre notre pensée, invectivent contre notre « modestie » qui fait un tel cas du public contemporain dans la création théâtrale. « L'artiste ne travaille pas pour le public mais pour l'avenir », disent ces personnes qui diraient, si elles avaient plus de précision dans l'esprit : « On ne travaille pas pour le public du jour mais pour le public de l'avenir » car quoiqu'elles en aient, on ne pourra jamais escamoter le public au théâtre. L'immortalité d'une œuvre théâtrale n'est pas celle des œuvres de Théocrite, pas d'*Happy Few* au théâtre. La salle doit être pleine — même si l'on joue Corneille. L'immortalité d'une œuvre théâtrale c'est un succès *du public du jour*, qui se renouvelle de jour en jour.

Comment découvrir dans nos enthousiasmes d'aujourd'hui les goûts de ceux qui vont venir vivre à leur tour ?

***

Enfin, en passant d'âge en âge, les œuvres se transforment. Phèdre qui nous arrive avec la vie achevée de Racine et dépouillée de ses particularités contemporaines, Phèdre que nous rencontrons avec l'émotion de nos quinze ans, découvrant un chef-d'œuvre consacré et tout parfumé du souvenir de Rachel, puis avec ses vers dont certains se lient un jour à nos émotions personnelles et où les âmes du XX[e] siècle viennent chercher des apaisements à leurs inquiétudes actuelles, Phèdre que nous écoutons avec des oreilles qui ont entendu les œuvres qu'elle a plus ou moins inspirées, dirigées et conduites par son existence même, cette Phèdre n'est plus la Phèdre de « la première ».

Pierre-Jean Jouve écrit fort justement à propos du Don Juan de Mozart : « la réalité de l'œuvre de génie peut exiger pour apparaître un long dépouillement de valeurs faussement reconnues comme les siennes. Elle peut *varier* enfin à l'intérieur d'elle-même pour épouser en quelques nouvelles parties des mouvements nouveaux de la société humaine ; elle peut, elle doit s'éclairer de

toute l'expérience de l'homme survenue postérieurement ; elle devient ainsi, non plus l'œuvre de Mozart, mais l'ouvrage de l'univers. »

Après sa collaboration à la naissance de l'œuvre théâtrale, le public fait encore et fait toujours avec les œuvres qui durent de « *la collaboration posthume* ».

Quelle sera cette collaboration posthume avec les œuvres théâtrales de notre temps ? Outre qu'elle est imprévisible, la réponse n'intéresse que ma curiosité. Ce que je demande aux auteurs, à la critique, au public, c'est à la naissance d'une œuvre nouvelle, de s'engager honnêtement, c'est-à-dire sans tricherie, non comme à un jeu — passe-temps — mais avec l'angoisse de jouer son âme. Pour moi, c'est au théâtre, qu'en certains instants de grande pureté, je me suis senti le plus près d'aborder à la rive inaccessible. Et c'est dans les grandes œuvres théâtrales que j'ai cru parfois trouver mon salut. (9)

Armand SALACROU.

LANGAGE ET POESIE

Lorsqu'on se penche sur les problèmes que pose *l'expression* poétique, on devrait toujours avoir présent à l'esprit le divorce qui sépare la langue écrite du langage parlé. Cette rupture entre les deux modes de transmission n'est pas propre à la France (1). Toutes les cultures, à des degrés divers, souffrent de cette disparité. Pour les unes le mal est bénin, à peine perceptible. (Je n'ai en vue que les langues européennes, la question se posant différemment pour les langues asiatiques). Mais, dans notre pays, la cassure survenue vers le milieu du XIXe siècle est devenue un fossé d'une largeur inconnue

(9) Ces pages sont extraites d'une Note sur le Théâtre, à paraître dans le Tome II du Théâtre de A. Salacrou. (N.R.F.).

(1) Le fait que les arts dits plastiques sont scripturaires dans leur essence et que la musique ne l'est pas ne change en aucune façon les données primitives du problème.

ailleurs. Balzac marque exactement l'époque où la dissociation apparaît d'une façon évidente. Ses œuvres sont une tentative désespérée de synthèse de la langue littéraire vieillissante (écrite) et du langage parlé. Cette tentative s'affirme surtout dans les « Scènes de la vie privée » où le romancier, lorsqu'il abandonne les règles d'une vigoureuse et saine expression réaliste, tombe dans une rhétorique que ses contemporains commençaient à trouver « *dépaysante* » et que certains goûtaient justement pour cette raison. A ce titre « Modeste Mignon » et « Un début dans la vie » sont comme les deux versants du langage balzacien, l'un tourné vers le passé et l'autre vers l'avenir. Malheureusement, personne ne continua la tentative de Balzac. Et la direction vers laquelle, depuis ce moment, évolue le langage parlé, s'écarte de plus en plus de l'expression littéraire traditionnelle. En une certaine mesure l'école symboliste n'a fait qu'aggraver cette situation. Il faut reconnaître cependant que depuis peu, la tâche a été reprise par quelques romanciers (Aragon par exemple) de redonner à l'expression littéraire une forme vivante et proche de celle qui découle naturellement du langage parlé.

***

Donc l'écriture et la parole ne s'accordant plus s'expriment suivant des clefs différentes et parfois même irréductibles l'une à l'autre. L'évolution parlée de l'élision, de l'accent tonique, des liaisons, du genre des néologismes, de la syntaxe (correspondance des temps, propositions elliptiques, développement de l'ablatif, des substantifs verbaux, des locutions adverbiales, etc...) fait que la langue écrite apparaît habituellement comme une construction où la compréhension ne pénètre que par des portes dérobées, incapable qu'elle est de gravir les marches qui mènent au parvis. Pour dissiper tout malentendu notez bien que je ne mets pas en avant le langage dit *populaire* mais d'une façon générale le langage *parlé* par l'ensemble d'un peuple, et, à cet égard, le langage d'un lettré ne diffère pas de celui d'un employé de banque ou d'un conducteur de tram. (Même s'il s'agit d'exprimer les émotions les plus intimes ou les sentiments les plus violents).

***

Le divorce porte également sur le contenu verbal et par là-même intéresse le philologue autant que le linguiste. On constate ainsi que des mots se groupent de part et d'autre du fossé et que d'autres, toujours plus nombreux, possèdent un double sens : archaïque et usuel. (Archaïque correspond ici à vieillot, démodé, desséché, etc...) L'archaïsme écrit peut dater de quelques dizaines d'années tandis qu'un vocable usuel et vivant peut paraître archaïque à un écrivain enserré dans un vocabulaire restreint. Le langage figuré, lui aussi, s'il est écrit selon les recettes traditionnelles, demeure la plupart du temps étranger aux figures qu'utilise le langage parlé. Tout ceci ne facilite pas la solution du problème de la communicabilité, posé obligatoirement par le fait de l'homme vivant en société. Citons, en passant, cet extrait d'un sermon de maître Eckhart : « Quand une « parole est *conçue* dans ma raison, elle est d'abord « quelque chose de si pur et de si incorporel, elle y est « vraiment : *parole !* jusqu'à ce que, au moment où je « me la représente, elle devienne quelque chose d'ima- « gé. Et ce n'est qu'en troisième lieu qu'elle est *profé- « rée*, extérieurement, avec la bouche ; et ce n'est là « qu'une manifestation de cette parole intérieure » (2). Toute la solution, pour ce qui nous préoccupe, repose sur le troisième terme : *proférée*. Donc valeur primordiale de l'expression (directe ou figurée). Comme le fait remarquer Brice Parain : « Il y a réellement dialogue et polémique, donc dialectique ». (L'harmonie verbale ne saurait suffire en poésie).

Notons aussi qu'il existe en France (est-ce manque de vitalité, n'est-ce pas plutôt étroitesse des règles littéraires enseignées) une sorte de répulsion envers les néologismes nés au sein du langage parlé. (Confrontez la facilité avec laquelle les littératures anglo-saxonnes en adoptant les créations du langage parlé, enrichissent la langue et réduisent au minimum le fossé dont nous souffrons).

***

Lorsqu'il s'agit d'un écrit scientifique ou technique réservé à des lecteurs spécialisés, tout cela n'a point

(2) Traduction de M. Paul Petit.

d'importance car les intéressés sont en possession d'un code dont l'évolution tend d'ailleurs à l'expression algébrique pure. (Essayez donc, si vous voulez pénétrer la théorie des quanta, de traduire la formule de Planck au moyen de mots comme on pouvait jadis le faire pour la mécanique newtonienne).

Le mal est plus grand si l'on approche des textes législatifs ou réglementaires. Les lois et les décrets ne sont compris qu'après traduction et transposition en un langage familier et voisin de l'explication verbale. Cette traduction est d'ailleurs de jour en jour plus difficile et plus approximative, les commentateurs se contredisant comme s'ils se trouvaient devant une inscription cunéiforme. Nous sommes loin de l'époque où Stendhal trouvait un modèle de style dans les articles du Code Civil. C'est que celui-ci, dans son expression, n'était que la dictée du langage usuel de l'époque, langage fortement nourri d'une culture juridique universellement répandue et surtout *vivante*.

On avait cru, un moment, que le journal et la radio pourraient jeter un pont entre les deux langages et préparer leur réunion. Constatons, sans nous attarder, que le journal a singé, le plus souvent, le pire langage écrit et que la radio en a fait une caricature. Faites une expérience : comparez les textes de la Gazette des Tribunaux de 1830 avec les comptes rendus des grands procès contemporains publiés par nos quotidiens.

***

Abordant maintenant le domaine de la poésie, nous observerons que la presque totalité des productions de notre époque ne résiste pas à l'épreuve du *parler*. Ce n'est qu'*écrits* de spécialistes (ou de pseudo-spécialistes) destinés à être *lus* par des spécialistes. Pour un « Pont Mirabeau » dont la résonance scénique indiscutable ne nuit en rien à l'écho intime qu'éveille en nous la récitation en sourdine des vers d'Apollinaire, combien d'œuvres demeurent sans effet sur l'auditeur (même le plus favorablement prévenu) parmi celles que les anthologies donnent en bonne place. Nous nous trouvons devant une langue morte dont l'épanchement est facilité par la négation ou la méconnaissance de toute règle et de toute méthode et particulièrement de celles qui n'ont de

valeur qu'en fonction de l'évolution du langage. A l'autre pôle, des dogmes qui avaient un sens il y a deux siècles lorsque la versification était le prolongement du langage des salons et des champs, pèsent sur l'expression poétique, la figent, lui donnent un caractère factice et lui ôtent toute faculté d'audition.

Il est, certes, des poètes (Aragon, Queneau, Desnos) qui ont franchi le fossé et qui travaillent à pleine pâte la langue vivante, c'est-à-dire le langage parlé. (Les fioritures et les concettis ne font rien à l'affaire ; un tempérament trop riche, une instrumentation trop habile entraînent toujours des scories. Villon lui-même n'en est pas exempt, ni Agrippa d'Aubigné, pour choisir deux sources d'inspiration diamétralement opposées). Mais les autres, le plus grand nombre, sont pareils à ces clercs du haut moyen-âge qui, à l'abri des tumultes du siècle ou n'en recevant que des échos affaiblis, composaient inlassablement leurs versets de latin « mystique ». La langue française prenait forme et vigueur en dehors d'eux et les ignorait.

Tous les motifs sont poétiques au regard du langage vivant (Cf. les « lyrics » de « l'Opéra de Quat' sous »). Il n'y a pas hiérarchie de sujets comme beaucoup l'admettent ouvertement ou implicitement. Il n'existe pas de discipline « spirituelle » à laquelle la poésie doive se plier. De toute façon et absolument, le fond est étranger à l'art poétique. Celui-ci ne régit que le mot et le nombre. Le mot : véhicule, moyen terme entre le poète et son auditeur. Le nombre : tout ce qui des mots fait le poème : cadence, allitérations, temps forts et temps faibles, rimes, assonances, rappels harmoniques, retours rapsodiques, etc...

Or le mot et le nombre n'ont de réalité qu'extraits du langage parlé et soumis périodiquement à son épreuve.

A. Blanc-Dufour.

RECHERCHES SUR LA NATURE
ET LES FONCTIONS DU LANGAGE

On n'échappe pas au langage : toute définition en suppose une autre clarifiant les mots qui la composent et ainsi, de proche en proche, nous parvenons à certains mots indéfinissables, qu'il faut admettre tels quels. Notre pensée est donc l'esclave du pouvoir des mots ; or nommer égale juger, traduire une « impression » d'une manière peut-être fausse (comme l'amputé croit souffrir de sa jambe disparue) ; et c'est aussi transformer un être réel en un être de pensée, donc faire subir une grave altération au concret. Rien de sûr ne peut être fondé sur un aussi dangereux instrument : si la science n'est pas mise en cause puisque son but est l'efficacité, la métaphysique est donc détruite en son principe. On comprend dès lors que pour Brice Parain ce qui compte dans une philosophie c'est sa conception du « logos » qui d'ailleurs la plupart du temps n'est pas explicite.

L'hypothèse la plus répandue est que les mots ne sont que les symboles des images qui se forment en nous, thèse soutenue par les présocratiques ; mais c'est déjà ruiner la philosophie que de la baser sur un objet aussi mouvant. Platon accomplit la révolution de la *dénomination* en inventant la théorie des Idées. Aristote cherche surtout à examiner l'aspect pratique de la question : le langage selon lui est un système de signes, dont la valeur est douteuse, mais qui peuvent permettre des opérations justes (comme en algèbre, a, b, c, sont variables, mais la formule qui donne x est fixe en fonction de ces variables). Grâce à lui l'aspect constructif du langage est mis en lumière ; le mot est un germe d'être, puisque nos inventions en dépendent : en rapprochant des mots sont rendues possibles les découvertes (la pensée de l'homme-oiseau, fit naître l'idée de l'aviation). Aristote a bien vu que la logique n'est, comme l'indique son nom, qu'un examen des rapports des mots dans la phrase (1). Notre esprit est, nous l'avons remarqué, étroitement lié au langage : langage et raison sont inséparables ; — sans grammaire et sans syntaxe il n'y au-

(1) La critique de Charles Serrus ne nous paraît pas convaincante.

rait pas de raison ; — où le langage ne va pas, la raison ne peut aller et sans lui certaines idées ne peuvent même pas naître, restent à l'état de virtualité (d'où la valeur diverse des langues). Mais si nous devons approuver Aristote quand il dit que nos raisonnements en tant que raisonnements peuvent être valables (2), il ne nous explique point si les mots eux-mêmes ont quelque valeur par rapport au réel. Pourtant le Moyen-Age sous son influence passe lui aussi par une période thomiste de confiance au langage, puis Descartes est obligé de sauver du doute méthodique — outre le « cogito », qui n'est qu'une opinion — la possibilité de *communication* et pour cela d'introduire Dieu dans son système. Pascal ira beaucoup plus loin, et montrant que nous sommes le lieu de l'erreur aussi bien que de la vérité, que nous déformons une même phrase dans les sens divers que lui donnent nos passions et que pour bien interpréter l'Evangile, il faut la Grâce : c'est confirmer Jansenius. Enfin la philosophie allemande érige ses puissantes constructions sur un postulat non démontré : le langage peut *exprimer* le concret (3), la nature des choses. Leibniz croit vivre dans le meilleur des mondes possibles : il sauve ainsi la vérité, qui pour lui est « en nous». Kant voit qu'il aboutit à la contradiction, réduit l'Ontologie à la critique, et conclut à la nécessité de postulats, de mots admis une fois pour toutes vers lesquels nous dirigerons notre vie. Pour Hegel enfin, « tout ce qui est réel ne peut être que rationnel » : il s'efforce donc à bâtir une nouvelle logique justifiant ce qui existe ; d'où, dans sa philosophie, cette lutte perpétuelle des images et des mots qu'il a légitimée sous le nom de contradiction et qui finit bien entendu par la victoire des images, l'approbation de tous les pouvoirs politiques et moraux, l'absence d'héroïsme.

***

(2) Puisque lois de notre pensée et lois du langage sont identiques : le langage nous transcende et il n'y a d'évasion possible que dans l'extase. Encore est-ce bien une évasion ?

(3) Alors que Descartes se réduisait volontairement au monde intelligible et à une conquête sur le « non-moi » de ce qui est utile à la vie.

On voit combien vont loin les thèses de Parain. Celui-ci ne croit pas que l'homme puisse atteindre avec certitude à la vérité, mais que notre condition est justement de vivre notre vérité, de prendre sur nous la réalisation de certains mots, de nous « convertir » au logos. Il me semble que partant de cette transcendance du « logos » on pourrait en effet aboutir à des remarques intéressantes sur notre condition. Il est à observer que comme le mouvement se prouve en marchant, le fait de philosopher même dans le cas de l'idéalisme solipsiste, prouve la croyance racinée en nous qu'il y a des *autres*, des *semblables*, préciserai-je, auxquels nous pouvons nous adresser. Comme toute spéculation sur le monde extérieur mène en général à l'idée de l'incommunicabilité des différents univers privés, il y a là quelque chose d'étrange qui semble avoir frappé peu de penseurs. Or Parain apporte la solution de ce difficile problème : aussi forte que la conscience de soi existe la conscience d'être parmi d'autres et c'est le langage qui nous la *révèle* (4) : véritable « donnée immédiate », que les sociologues ont perçue, ce qui légitime leur tentative (5) quand elle explique tout ce qui est en nous le poids de la nécessité, la transcendance du « non-moi », mais qui justement ne rend pas compte de la conscience de soi, donc de mon absolue liberté.

D'autre part le langage, s'il est un germe d'être dans certains cas, nous l'avons vu, n'aboutit à ce résultat que par une transmutation abusive du concret, de ce qui est « au delà » de l'univers humain. Or celle-ci ne s'accomplit que dans le sens de l'appauvrissement ; le mot introduit le concret dans un monde de relations où il perd toute sa richesse (que je m'appelle, par exemple, Marchand, n'apprend pas grand'chose aux autres sur moi-même, et que j'écrive dans une revue me donne par rapport à eux un être d'« homme écrivant dans une revue » qui n'est pas tout mon être véritable). Le langage est l'herbier, qui conserve flétries les feuilles vivantes,

---

(4) Le langage, notre instrument le plus *personnel*, notre *règle*, révèle *en nous* la présence d' *« autres »* : il suffit de l'analyser pour voir qu'il ne conçoit l'individu que par rapport à la collectivité, le solitaire que par rapport à la multitude (la personne même que par rapport à Dieu ; mais c'est là un cas particulier dont l'examen nous entraînerait trop loin).

(5) Dans la mesure où toute science n'est pas une illusion ; au moins la science a-t-elle une valeur d'efficacité, dans certaines limites.

c'est le germe de la mort dans la vie. Il nous fait percevoir en nous une destruction perpétuelle de « ce qui est », que nous « digérons » pour le remplacer par quelque chose d'autre. Ceci éclate en particulier dans le mot de non-être. Notre esprit peut grâce à lui penser l'absence totale d'être, l'absence du contenu, on peut même avancer que le langage est donc le *révélateur de la mort ;* nous avons en nous l'intuition fondamentale que nous mourrons d'où ce « tremblement », cette « angoisse » dont parlait Kierkegaard (l'angoisse, on le sait, n'est pas la peur ; elle est le recul devant le néant). Une véritable philosophie est constamment fixée sur cette idée de la mort ; l'homme est, comme le dit Kierkegaard, interrogation angoissée. Et c'est à chacun de tenter de répondre.

Le livre de Brice Parain (6) met donc en lumière un aspect essentiel de la condition humaine, et il est fondamental à notre bibliothèque puisque tous les autres lui sont liés. Malgré son style un peu trop péguyste à mon goût, il enchantera le profane : on y sent une forte santé paysanne, on y savoure ces redites qui égarent le lecteur mais le maintiennent sous le charme. Peut-être des paragraphes nettement marqués, par exemple dans les marges, lui faciliteraient-ils sa tâche sans rien lui retirer de son plaisir ? Mais ces « Recherches » restent passionnantes.

J'avoue par contre avoir été déçu de n'y pas voir, ne serait-ce qu'indiqué, un autre aspect, non moins fondamental, du langage : comment peut-il véhiculer l'ineffable ? Nous ne disposons sur ce problème que des travaux de Claude-Louis Estève, fragmentaires et interrompus par la mort. Espérons que Parain nous fera un jour prochain connaître ses idées à ce sujet.

Jean-José MARCHAND.

(6) (Gallimard).

CHRONIQUES

UN NOUVEAU MYSTIQUE

I

Il y a une crise de l'essai. L'élégance et la clarté semblent exiger que nous usions, en cette sorte d'ouvrages, d'une langue plus morte que le latin : celle de Voltaire. C'est ce que je notais ici-même à propos du « Mythe de Sisyphe ». Mais si nous tentons vraiment d'exprimer nos pensées d'aujourd'hui par le moyen d'un langage d'hier, que de métaphores, que de circonlocutions, que d'images imprécises : on se croirait revenu au temps de Delille. Certains, comme Alain, comme Paulhan, tenteront d'économiser les mots et le temps, de resserrer, au moyen d'ellipses nombreuses, le développement abondant et fleuri qui est le propre de cette langue. Mais alors, que d'obscurité. Tout est recouvert d'un vernis agaçant, dont le miroitement cache les idées. Le roman contemporain, avec les auteurs américains, avec Kafka, chez nous avec Camus, a trouvé son style. Reste à trouver celui de l'essai. Et je dirai aussi : celui de la critique ; car je n'ignore pas, en écrivant ces lignes, que j'utilise un instrument périmé, que la tradition universitaire a conservé jusqu'à nous.

C'est pourquoi il faut signaler à une attention toute particulière, un ouvrage comme celui de M. Bataille, que je nommerais volontiers (et l'auteur m'y autorise puisqu'il est si souvent question du Supplice dans son livre) un Essai-martyre. M. Bataille abandonne à la fois le parler glacé des beaux-esprits de 1780 et, c'est tout un, l'objectivité des classiques. Il se dénude, il se montre, il n'est pas de bonne compagnie. Vient-il à parler de la misère humaine ? S'il lui faut un exemple : voyez, dit-il, mes ulcères et mes plaies. Et le voilà qui écarte ses vêtements. Pourtant il ne vise pas au lyrisme. S'il se montre, c'est pour prouver. A peine nous a-t-il fait entrevoir sa nudité misérable que déjà il s'est couvert

et nous voilà partis à raisonner avec lui sur le système de Hegel ou le Cogito de Descartes. Et puis le raisonnement tourne court et l'homme reparaît. « Je pourrais dire, écrit-il par exemple au milieu d'un développement sur Dieu, (que) cette haine est le temps, mais ça m'ennuie. Pourquoi dirais-je le temps ? Je sens cette haine quand je pleure, je n'analyse rien. »

A vrai dire cette forme qui paraît encore si neuve a déjà une tradition. La mort de Pascal sauva ses Pensées d'être composées en une forte et incolore Apologie ; en nous les livrant dans leur désordre, en frappant leur auteur avant qu'il ait eu le temps de se bâillonner, elle en a fait le modèle du genre qui nous occupe ici. Et je retrouve plus d'un trait de Pascal chez M. Bataille, en particulier ce mépris fiévreux, et cette volonté de dire vite, dont je reparlerai. Mais c'est à Nietzsche qu'il se réfère lui-même explicitement. Et, par le fait, certaines pages de « l'expérience intérieure » avec leur désordre haletant, leur symbolisme passionné, leur ton de prédication prophétique semblent sorties de « Ecce Homo » ou de la « Volonté de Puissance ». Enfin M. Bataille a passé par le surréalisme et personne autant que les surréalistes n'a cultivé le genre de l'essai-martyre. La volumineuse personnalité de Breton s'y trouvait à l'aise : il démontrait froidement, dans le style de Charles Maurras, la précellence de ses théories et puis soudain il se racontait jusque dans les plus puérils détails de sa vie, montrant les photos des restaurants où il avait déjeuné, de la boutique où il achetait son charbon. Il y avait, dans cet exhibitionnisme, un besoin de détruire toute littérature et, pour cela, de faire voir soudain, derrière les monstres « par l'art imités », le monstre vrai, sans doute aussi le goût de scandaliser, mais surtout celui de l'accès direct. Il fallait que le livre établît entre l'auteur et le lecteur une sorte de promiscuité charnelle. Enfin pour ces auteurs impatients de s'engager et qui méprisaient le calme métier d'écrire, chaque ouvrage devait être un risque à courir. Ils révélaient d'eux, comme Leiris dans son admirable « Age d'homme », ce qui pouvait choquer, déplaire, faire rire, pour donner à leur entreprise toute la gravité périlleuse d'un acte véritable. Les Pensées, les Confessions, Ecce Homo, les Pas Perdus, l'Amour Fou, le Traité du Style, l'Age d'homme : c'est dans cette série de « géométries passionnées » que « l'Expérience intérieure » prend sa place.

Dès l'Avant-propos, en effet, l'auteur nous prévient qu'il veut faire une synthèse du « *ravissement* » et de la « *démarche intellectuelle rigoureuse* », qu'il tente d'établir une coïncidence entre la « connaissance émotionnelle commune et rigoureuse (le rire)» et la « connaissance rationnelle ». Il n'en faut pas plus pour nous faire comprendre que nous allons nous trouver en présence d'un appareil de démonstration chargé d'un puissant potentiel affectif. Mieux encore : pour M. Bataille le sentiment est à l'origine et à la fin : « La conviction, écrit-il, ne vient pas du raisonnement, mais seulement des sentiments qu'il précise ». On connaît ces fameux raisonnements glacés et brûlants, inquiétants dans leur aigre abstraction, dont usent les passionnés, les paranoïaques : leur rigueur est déjà un défi, une menace, leur louche immobilité fait pressentir une lave tumultueuse. Tels sont les syllogismes de M. Bataille. Preuves d'orateur, de jaloux, d'avocat, de fou. Non de mathématicien. On devine que cette matière plastique, en fusion, avec ses solidifications brusques qui se liquéfient dès qu'on les touche, requiert une forme particulière et ne saurait s'accommoder d'une langue passe-partout. Tantôt le style va s'étrangler, se nouer pour rendre les brèves suffocations de l'extase ou de l'angoisse (le « Joie, joie, pleurs de joie » de Pascal trouvera son équivalent dans des phrases comme celle-ci : « Il le faut ! Est-ce gémir ? Je ne sais plus. Où vais-je ? » etc...) (1) Tantôt il sera haché par les brèves secousses du rire, tantôt il s'étalera dans les périodes balancées du raisonnement. La phrase de la jouissance intuitive, qui se ramasse dans l'instant, voisine, dans « l'Expérience intérieure », avec le *discours* qui prend son temps.

C'est à regret, d'ailleurs, que M. Bataille use du discours. Il le hait et, à travers lui, le langage tout entier. Cette haine, que nous avions notée l'autre jour à propos de M. Camus, M. Bataille la partage avec bon nombre d'écrivains contemporains. Mais les motifs qu'il en donne lui sont propres : c'est la haine du mystique qu'il revendique, non celle du terroriste. D'abord, nous dit-il, le langage est projet : le parleur s'attend au bout de la phrase ; la parole est construction, entreprise ; l'octogé-

---

(1) Il semble même par endroits que M. Bataille s'amuse à pasticher le style de Pascal : « Que l'on regarde enfin l'histoire des hommes, à la longue, homme par homme, etc... ». Page 64, paragr. 3.

naire qui parle est aussi fou que l'octogénaire qui plante. Parler c'est se déchirer, remettre d'exister à plus tard, au bout du discours, s'écarteler entre un sujet, un verbe, un attribut. M. Bataille veut exister tout entier et tout de suite : dans l'instant. Les mots, d'ailleurs, sont « les instruments d'actes utiles » : par suite nommer le réel, c'est le couvrir, le voiler de familiarité, le faire passer du coup au rang de ce que Hegel appelait « das Bekannte »: le *trop-connu* qui passe inaperçu. Pour déchirer les voiles et troquer la quiétude opaque du savoir contre l'ébahissement du non-savoir, il faut un « holocauste des mots », cet holocauste que la poésie accomplit déjà : « Que des mots comme *cheval* ou *beurre* entrent dans un poème, c'est détachés des soucis intéressés... Quand la fille de ferme dit *le beurre* ou le garçon d'écurie *le cheval*, ils connaissent le beurre, le cheval... Mais au contraire la poésie mène du connu à l'inconnu. Elle peut ce que ne peuvent le garçon ou la fille, introduire un cheval de beurre. Elle place de cette façon devant l'inconnaissable.

Seulement la poésie ne se propose pas de communiquer une expérience précise. M. Bataille, lui, doit repérer, décrire, persuader. La poésie se borne à sacrifier les mots ; M. Bataille veut nous donner les raisons de ce sacrifice. Et c'est avec des mots qu'il doit nous exhorter à sacrifier les mots. Son entreprise fait penser à celle d'un peintre surréaliste qui avait fait un tableau de dimensions notables intitulé « Destruction de la peinture ». Notre auteur est très conscient de ce cercle. C'est en partie pour cela qu'il place son ouvrage « au delà de la poésie ». De là résulte pour lui une contrainte analogue à celle que s'imposaient, par exemple, les tragiques. De même que Racine pouvait se demander : « Comment exprimer la jalousie, la peur, en vers de douze pieds terminés par des rimes » et puisait la force d'expression dans cette contrainte même, de même M. Bataille se demande comment exprimer le silence avec des mots. Peut-être ce problème ne comporte-t-il aucune solution philosophique, peut-être, de ce point de vue, n'est-il qu'un simple jeu de mots. Mais, sous l'angle duquel nous le considérons ici, il apparaît comme une règle esthétique qui en vaut bien une autre, comme une difficulté supplémentaire que l'auteur s'impose de son plein gré, comme le joueur de billard qui trace des cadres sur le tapis vert. C'est cette difficulté consentie qui donnera

au style de « l'Expérience intérieure » sa saveur singulière. D'abord nous trouverons chez M. Bataille un mimétisme de l'instant. Le silence et l'instant n'étant qu'une seule et même chose, c'est la configuration de l'instant qu'il doit donner à sa pensée. « L'expression de l'expérience intérieure, écrit-il, doit de quelque façon répondre à son mouvement ». (2) Il renoncera donc à l'ouvrage composé comme aux développements en ordre. Il s'exprimera par brefs aphorismes, par spasmes, que le lecteur puisse saisir d'une seule vue et qui figurent comme une explosion instantanée, limitée par deux blancs, deux abîmes de repos. Lui-même s'en explique en ces termes :

« Une continuelle mise en question de tout prive du pouvoir de procéder par opérations séparées, oblige à s'exprimer par éclairs rapides, à dégager autant qu'il se peut l'expression de sa pensée d'un projet, à tout inclure en quelques phrases : l'angoisse, la décision et jusqu'à la perversion poétique des mots sans laquelle la domination semblerait subie ». (3)

Aussi l'ouvrage offre-t-il l'aspect d'un chapelet de propos. Il est curieux de noter à ce sujet que l'anti-intellectualiste Bataille se rencontre, dans le choix de son mode d'exposition, avec le rationaliste Alain. C'est que cette « continuelle mise en question de tout, peut aussi bien procéder d'une négation mystique que d'une philosophie cartésienne du libre jugement. Mais la ressemblance ne va pas plus loin : Alain a confiance dans les mots. Bataille va tenter, au contraire, de les réduire dans la trame même du texte à la portion congrue ; il faut les délester, les vider et les pénétrer de silence pour les alléger à l'extrême. Il tentera donc d'user de « phrases glissantes » comme des planches savonneuses qui nous font choir soudain dans l'ineffable, de mots glissants, aussi, comme ce mot même de « silence », « abolition du bruit qu'est le mot ; entre tous les mots... le plus pervers et le plus poétique... » Il insèrera dans le discours à côté des mots qui signifient — indispensables malgré tout à l'intellection — des mots qui suggèrent, comme ceux de rire, de supplice, d'agonie, de déchirure, de poésie, etc., qu'il détourne de leur sens origi-

(2) Page 21.

(3) Id., p. 54.

nel pour leur conférer petit à petit un pouvoir magique d'évocation. Ces différents procédés amènent à ceci que la pensée profonde — ou le sentiment — de M. Bataille semble tenir tout entière dans chacune de ses « Pensées ». Elle ne se construit pas, ne s'enrichit pas progressivement, mais elle affleure, indivise et presque ineffable, à la surface de chaque aphorisme en sorte que chacun d'eux nous présente la même signification complexe et redoutable sous un éclairage particulier. Par opposition aux démarches analytiques des philosophes, le livre de M. Bataille se présente, pourrait-on dire, comme le résultat d'une pensée totalitaire.

Mais cette pensée même, toute syncrétique qu'elle soit, pourrait encore viser et atteindre l'universel. M. Camus, par exemple, que l'absurdité de notre condition n'a pas moins frappé, a pourtant esquissé un portrait objectif de « l'homme absurde », indépendamment de toute circonstance historique — et les grands Absurdes exemplaires qu'il nous cite — tel Don Juan — ont une valeur dont l'universalité ne le cède en rien à celle de l'agent moral kantien. L'originalité de M. Bataille c'est d'avoir, en dépit de ses raisonnements rageurs et pointus, délibérément choisi l'histoire contre la métaphysique. Ici encore il faut en revenir à Pascal, que je nommerais volontiers le premier penseur *historique,* parce qu'il a saisi le premier que, en l'homme, l'existence précède l'essence. Il y a trop de grandeur, d'après lui, dans la créature humaine pour qu'on puisse la comprendre à partir de sa misère ; trop de misère pour qu'on puisse déduire sa nature à partir de sa grandeur. En un mot quelque chose est *arrivé* à l'homme, quelque chose d'indémontrable et d'irréductible, donc quelque chose d'*historique :* la chute et la rédemption. Le christianisme comme religion historique s'oppose à toute métaphysique. M. Bataille, qui fut chrétien dévot, a gardé du christianisme le sens profond de l'historicité. Il nous parle de la condition d'homme, non de la nature humaine : l'homme n'est pas une nature, c'est un drame ; ses caractères sont des *actes :* projet, supplice, agonie, rire, autant de mots qui désignent des processus temporels de réalisation, non des qualités données passivement et passivement reçues. C'est que l'ouvrage de M. Bataille est le résultat d'une *redescente,* comme la plupart des écrits mystiques. M. Bataille revient d'une région inconnue, il redescend parmi nous, il veut nous entraîner

avec lui, il nous décrit notre misère qui fut sa misère, il nous raconte son voyage, ses longues erreurs, son arrivée. Si, comme le philosophe platonicien qu'on sortait de la caverne, il se fût trouvé brusquement en présence d'une vérité éternelle, l'aspect historique de sa relation se fût sans doute effacé, cédant la place à la rigueur universelle des Idées. Mais il a rencontré le non-savoir — et le non-savoir est essentiellement historique, puisqu'on ne peut le désigner que comme une certaine expérience qu'un certain homme a faite à une certaine date. A ce titre nous devons prendre « l'Expérience intérieure » à la fois comme un Evangile (encore qu'il ne nous communique pas de « bonne nouvelle ») et comme une Invitation au Voyage. Récit édifiant, voilà comment il eût pu nommer son livre. Du coup l'ouvrage prend une saveur tout originale, par ce mélange des preuves et du drame. Alain avait écrit d'abord des Propos objectifs, puis, pour clore son œuvre, une « Histoire de mes Pensées ». Mais ici, les deux sont en un, s'enchevêtrent. A peine les preuves sont-elles données, qu'elles apparaissent soudain comme historiques : un homme les a pensées, à un certain moment de sa vie, s'en est fait le martyr. Nous lisons à la fois les Faux-Monnayeurs, le Journal d'Edouard et le Journal des Faux-Monnayeurs. Pour finir la subjectivité se referme sur les raisons comme sur le ravissement. C'est un homme qui est devant nous, un homme seul et nu, qui désarme toutes ses déductions, en les datant ; un homme antipathique et « prenant » — comme Pascal.

Ai-je fait sentir l'originalité de ce langage ? Un dernier trait m'y aidera : le ton est constamment méprisant. Il rappelle l'agressivité dédaigneuse des surréalistes ; M. Bataille veut rebrousser le poil de son lecteur. Pourtant il écrit pour « communiquer ». Mais il semble qu'il nous parle à regret. D'ailleurs, s'adresse-t-il à nous ? Même pas : et il prend soin de nous en avertir. Il a « horreur de sa propre voix ». S'il juge la communication nécessaire — car l'extase sans communication n'est plus rien que du vide — il « s'irrite, (en) pensant au temps d'activité qu'il passa — durant les dernières années de la paix — à s'efforcer d'atteindre ses semblables ». Il faut d'ailleurs prendre à la rigueur ce terme de « semblables ». C'est pour l'apprenti mystique que M. Bataille écrit, pour celui qui, dans la solitude, s'achemine au supplice par le rire et le dégoût. Mais l'espoir d'être lu par ce Nathanaël

d'un type si particulier n'a rien de réconfortant pour notre auteur. « Même à prêcher des convaincus, il est dans la prédication un élément de détresse ». Fussions-nous, même, ce disciple éventuel, nous avons le droit d'écouter M. Bataille mais — il nous en prévient avec hauteur — non de le juger. « Il n'est pas de lecteurs... qui aient en eux de quoi causer (mon) désarroi. Le plus perspicace m'accusant, je rirais : c'est de moi que j'ai peur. » Voilà qui met le critique à l'aise. M. Bataille se livre, se dénude sous nos yeux mais, en même temps, d'un mot sec, il récuse notre jugement : il ne relève que de lui-même et la communication qu'il veut établir est sans réciprocité. Il est en haut, nous sommes en bas. Il nous délivre un message : le reçoive qui peut. Mais ce qui ajoute à notre gêne, c'est que le sommet d'où il nous parle est en même temps la profondeur « abyssale » de l'abjection.

La prédication orgueilleuse et dramatique d'un homme plus qu'à demi engagé dans le silence, qui parle à regret une langue fiévreuse, amère, souvent incorrecte pour aller au plus vite, et qui nous exhorte sans nous regarder à le rejoindre fièrement dans sa honte et dans sa nuit : telle apparaît d'abord « l'Expérience intérieure ». A part un peu d'emphase creuse et quelque maladresse dans le maniement des abstractions, tout est à louer dans ce mode d'expression : il offre à l'essayiste un exemple et une tradition ; il nous rapproche des sources, de Pascal, de Montaigne et, en même temps, il propose une langue, une syntaxe plus adaptée aux problèmes de notre époque. Mais la forme n'est pas tout : voyons le contenu.

Jean-Paul SARTRE.

(*À suivre*).

VINCENT VAN GOGH

ESQUISSES POUR UN PORTRAIT SPIRITUEL

En épigraphe à sa vie on pourrait écrire ce mot de l'Apôtre : « Ah ! mes amis, que ne supportiez-vous un peu de folie de ma part ? Mais vous le faites ! »

Il voulait évangéliser les mineurs pauvres du Borinage. De fait ce fut un apôtre, mais de l'art. Et nous supportons son peu de folie. Car rien n'est plus léger que le joug de cette peinture. Rien n'est plus près de l'émotion visuelle d'un chacun que ce plain-chant de la couleur.

***

Peu de gens, sans doute, ont pensé au cinquantenaire de sa mort, en 1940. Quand des milliers d'hommes s'entre-déchirent qu'importe le souvenir de l'intérieur déchirement d'un seul, ce déchirement fût-il d'une qualité si rare qu'à chaque génération des milliers d'yeux continueront à se repaître du spectacle de son reflet, de son merveilleux rachat dans l'art de peindre, de se dire en couleurs.

***

Une vie sombre, plutôt déprimante à évoquer ; un art joyeux, tout ouvert. Une course dans un cul-de-sac, aboutissant au suicide ; un art libérateur, où la lumière triomphe et sa cour de couleurs.

L'artiste a-t-il sa seule joie dans l'expression ? L'expression n'est pas toujours joie, elle peut être douleur ; le plus souvent joie et douleur s'y mêlent. Plus de douleur, si la charge était trop forte ; plus de joie, si des grâces arrivent, inattendues, pendant l'exécution. La question joie ou douleur est aussi insoluble que l'évaluation de la part du prévu et de l'imprévu dans une œuvre.

Ce qui importe, c'est la nécessité. L'artiste doit, il obéit.

Quelques jours avant sa mort, lorsque Van Gogh veut *tout de suite* peindre une nature morte qu'il voit dans

le salon du Dr Gachet, cet effrayant besoin n'est nullement d'un fou, malgré les apparences, mais d'un homme dont la vue est toute émotion, émotion surcultivée ; d'un homme qui, évidemment, n'a pas appris à se maîtriser mais qui sait aussi que le moment émotionnel passe, et avec lui cette occasion de se dire, de se décharger d'une mission : je dois laisser des toiles sur mon passage, vite saisissons celle-ci, car il me faut mon compte, car tout n'est pas toile qui paraît tel, tout n'est pas document d'une sensibilité, d'un bel embrasement d'amour.

« Mon travail à moi — écrit-il dans une des dernières lettres à son frère — j'y risque ma vie, et ma raison y a sombré à moitié... mais que veux-tu. »

***

L'art libère l'exécutant parce qu'il se donne dans l'œuvre. Il se donne dans la mesure où elle est nécessaire.

L'art libère aussi celui qui admire, à cause de l'exaltation centrifuge qui fait place chez lui à ce même amour qui, chez l'artiste, présidait à l'œuvre.

L'artiste se communique à un objet étranger qu'il fait de ses mains amoureuses.

Celui qui admire accueille l'objet et, dans une certaine mesure, communie dans le même amour. Le premier sort en quelque sorte de soi-même, le second lui fait place en lui-même.

C'est toujours l'amour qui libère.

L'artiste a fait un œuf. L'admiration du spectateur le féconde. La survie de l'art est dans cette admiration. Ce que crée l'artiste, après tout, c'est de l'admiration. Cette création se paie très cher quelquefois. Mais un homme — un homme, quoi — cela ne regarde pas au prix.

***

Cet homme qui, le 27 juillet 1890, à Auvers-sur-Oise, se tira un coup de revolver dans la région du cœur et qui, deux jours plus tard, mourut dans une petite chambre d'auberge, dans sa trente-septième année — cet

homme était ce qu'on appelle dans le vulgaire un original. Mais original, il l'est si puissamment qu'il se singularise par le moindre de ses gestes. Ce qui n'enlève rien à l'intelligence qui rayonne de ses trois volumes de lettres, ni à cette admirable humanité qu'on y trouve, d'une si rare densité, d'une si pure tendresse.

***

Bien que tout art soit un composé de style et de cri, on décèle aisément une lignée de style et une lignée de cri dans l'histoire de la peinture. Marquons comme jalons de celle du style : l'iconographie byzantine, Van Eyck, Ingres. Celle du cri ne se dessinerait clairement qu'à partir du Greco et de Schiavone. Van Gogh serait à l'aboutissement. Au-delà de Van Gogh il y a autre chose que peinture, quelque chose qui ressemble encore à la peinture mais qui cherche le rythme en soi et se détache de l'objet, une peinture qui voudrait devenir de la musique ou de l'abstraction visuelle.

Il a bien fallu, de guerre lasse, revenir à l'objet, car de la peinture à la musique la route est longue : elle passe par la poésie, par toutes les gammes de la pensée, qui ne deviennent aériennes qu'à leur épuisement. Aériennes, puis danse pour revenir à la terre, boucler la boucle avec l'architecture, où commence ce cycle merveilleux de l'art. Architecture, sculpture, peinture, poésie, philosophie, musique, danse.

***

Un essai de peinture sans « la règle qui corrige l'émotion », et Florent Fels a bien fait de le comparer à Rimbaud. Le cri de Rimbaud épuise toute la littérature de son temps, comme le cri de Van Gogh épuise à la fois l'impressionnisme et l'expressionnisme. Ni un Campendonck, pour l'expressionnisme allemand, ni un Cézanne pour l'impressionnisme français, n'iront plus loin dans l'art de se dire en disant la nature, de se trouver dans la nature en la trouvant en soi. Chez Van Gogh impressionnisme et expressionnisme atteignent leur plus haut point d'émotion et d'unité. « Les émotions qui me pren-

nent devant la nature vont chez moi jusqu'à l'évanouissement. « (lettre citée par Gustave Coquiot).

***

A l'asile de Saint-Rémy il y a un joli campanile roman, un cloître moins riche que celui de Saint-Trophime, mais de la même époque. Presque devant la porte se trouvent les fameux Antiques : le Mausolée et l'Arc de Triomphe. De braves indigènes se sont un peu offusqués de ce que Van Gogh n'ait pas peint ces remarquables monuments, qu'on ne les voie nulle part sur aucune de ses nombreuses toiles de Saint-Rémy. Même pas pour faire partie d'un fond de paysage.

Cet homme rempli de forces originelles allait à une antiquité bien plus ancienne, et qui servit elle-même d'exemple ou d'éducateur pour tout ce que l'homme fit jamais : la nature. Il allait droit à la vie. La nature en lui cherchait le contact avec la nature environnante. Leurs épousailles c'est l'œuvre que nous connaissons.

***

Les docteurs Doiteau et Leroy ont fait de la folie de Van Gogh un diagnostic vraisemblable. Ils disent : épilepsie larvée mentale. Leur point de vue est étayé par les faits et ils ont probablement raison. Je me range volontiers de leur côté, mais je me refuse à voir dans aucune des œuvres du peintre une trace de sa folie. L'art des fous est tout autre chose. Voyez Prinzhorn (la *Bildnerei* du Dr Hans Prinzhorn pourrait à la rigueur passer pour un catalogue d'art cubiste et surréaliste), voyez Vinchon : les fous ne sont pas libres, un automatisme morbide ne ressemble ni en tout ni en partie à une généreuse impulsion dont le mouvement est franchise, dont le résultat est un document sur un acte d'amour merveilleusement libre, régnant en maître sur la toile et la palette. Maître aussi de chaque trait du pinceau : voici comment je suis, voici comment je veux, voici comment je vois.

« Je ne suis aucun système de touche. Je tape sur la toile à coups irréguliers, que je laisse tels quels. Des empâtements, des endroits de toile pas couverts par-ci par-là, des coins laissés totalement inachevés, des re-

prises, des brutalités, enfin, le résultat est, je suis porté à le croire, assez inquiétant et agaçant pour que ça ne fasse pas le bonheur des gens à idées arrêtées d'avance sur la technique. » (lettre à Emile Bernard).

Comme il savait ce qu'il voulait ! Comme il ne faisait rien, cet impulsif, sans vraiment le vouloir !

Les crises d'épilepsie étaient des cyclones où la raison sombrait momentanément. Il la recouvrait tout entière, et sans une faille, entre les crises.

***

Il a fait tout son œuvre en trois ans. Une telle puissance de travail fait suffisamment comprendre sa tenue négligée. Rien d'autre n'existe que son art, de la grandeur libératrice duquel il n'est peut-être pas tout à fait conscient — au moins ne sait-il pas ce que le monde en fera, et quelle autocritique est vraiment sûre d'elle ? — mais qu'il nourrit d'une intelligence ardente, magnifiquement éveillée. Les beaux passages abondent dans ses lettres à Théo.

« Que veux-tu, ce qui se passe en dedans cela paraît-il en dehors ? Tel a un grand foyer dans son âme et personne ne vient jamais s'y chauffer, et les passants n'en aperçoivent qu'un petit peu de fumée en haut par la cheminée, et puis s'en vont leur chemin. Maintenant, voilà, que faire, entretenir ce foyer en dedans, avoir du sel en soi-même, attendre patiemment, pourtant avec combien d'impatience, attendre l'heure dis-je, où quiconque voudra, viendra s'y asseoir — demeurer là, qu'en sais-je ? Que quiconque croit en Dieu, attende l'heure qui viendra tôt ou tard. » (Lettre 133).

***

Pas fait pour notre vie quotidienne. Inadaptable. Pas d'ici. Mais il vient avec une mission qui germera de lui et qu'il accomplira malgré tout. Il s'en ira, laissant cette trace lumineuse. Il subit cette force primitive, divine, qui se donne en lui et qui le donne. Et c'est d'un tel excès que l'homme se casse.

Cette montée de l'intensité est si grande en trois ans, qu'on n'imagine pas ce qu'il aurait fait encore de plus puissant, de plus simple et de plus grand que ce paysage

d'orage en bleu et vert qu'il peignit à Auvers peu de jours avant sa fin.

***

Il est des moments de l'histoire, il est des milieux sociaux où se singulariser c'est préférer le chemin droit, avoir le culte de la simplicité. N'aimer pas à s'encombrer de futiles bibelots, ni ne vouloir de petites dentelles sur les meubles, n'est-ce pas déjà se singulariser dans un certain monde ? Il se singularise, celui qui ne lit pas le roman à la mode. Il se singularise dans notre douce province, celui qui ne tient pas les propos habituels sur la pluie et le beau temps, et sur la politique du jour.

C'est évidemment un crime de lèse-démocratie que de ne pas porter faux-col et cravate. Mais a-t-il le temps d'y penser ? Van Gogh serait bien étonné d'apprendre que certains lui imputent ce manque de soin à folie. Il répondrait : « Je porte le bourgeron de tout le monde et ne veux nullement me singulariser. Nous ne sommes pas du même monde, voilà tout. »

A la vérité, Van Gogh n'est d'aucun monde.

***

Il se singularise.

L'audace d'un homme qui veut peindre la nuit, qui veut peindre le soleil, ne se compare pas à la mesure commune de nos audaces de tous les jours. Veut-on qu'il soigne son allure ? Qu'il se préoccupe du qu'en dira-t-on ?

On écrit de lui que son regard est « dur et sombre », que son expression est « triste, sauvage, concentrée, souvent farouche », que notre peintre est « méfiant, volontaire, irascible, sinistre, hostile, agressif, fermé, têtu, brutal », qu'il a « l'air d'un vagabond hagard, mourant de faim, halluciné, persécuté, traqué ». Cela fait beaucoup d'épithètes. On juge à la légère un homme qui met toutes ses richesses, toute sa générosité dans ses toiles. C'est là qu'il faut le chercher, c'est là qu'on trouve des renseignements sur lui autrement sûrs que dans son accoutrement ou son comportement social.

Il peindra le soleil, il peindra la nuit ! Et cela n'est pas une fumisterie chez lui, cela n'est même pas impossible. Tout Van Gogh est plausible. Tout Van Gogh

est près de chacun de nous. Ce qui harmonise cet extraordinaire clavier et cet extraordinaire virtuose, c'est qu'il n'y a nulle part la moindre tricherie, le moindre procédé ; le matériau n'est pas tant la matière colorante elle-même que ce qui préside à la fête : la sensibilité humaine, les creux inexplorés de la sensibilité humaine, et ses forces de projection quintuplées par la joie de la découverte.

La sensibilité est ici à sa plus haute puissance.

***

Il faut avoir perdu l'enfance pour la retrouver dans l'esprit. Quelques rares météores, comme Van Gogh, jouissent du privilège de ne pas perdre l'enfance, ou de ne faire qu'un de l'enfance charnelle et de l'enfance spirituelle. La simplicité à la fois et la richesse de ses lettres en font foi. Une même générosité, une même propension au don de soi dans toutes. A 18 ans comme à 36 Van Gogh est pareil à lui-même. Ses abondantes lectures, si elles nourrissent et exaspèrent sa personnalité, ne la changent pas.

***

L'homme ne sait vraiment que ce qu'il a appris deux fois : une fois dans son enfance, pour l'oublier, une autre fois dans la maturité, pour retrouver ce qu'il avait, l'unir enfin à sa texture, rendue plastique par l'expérience.

Van Gogh, lui, n'a rien appris. Sa sensibilité lui tient lieu de tout. Non pas qu'il se fie à l'intuition seule : il est trop positif pour cela. Il ne se fie qu'aux impressions directes et ne devine rien, mais il est impressionnable à l'excès. Le monde tout entier, visuel et intellectuel, se résorbe dans cette impressionnabilité. Puis, cet homme étrange pour qui la sensation visuelle est l'être même, cet homme qui a toute la sensibilité et toute l'intelligence dans la pupille de l'œil, se met à cracher des couleurs. De 33 à 36 ans, il crache des couleurs.

C'est pour cela qu'il est venu. Pour que des générations passent devant ces toiles — ces pochades données, jetées — en disant : « Ah ! que c'est beau ! On n'a jamais chanté comme cela en peinture. Quelle leçon de jeunesse ! »

Et les écoles qui suivront n'ajouteront peut-être rien à la conquête de cet art, à la bataille perdue-gagnée par cet effrayant solitaire. On n'organisera pas mieux une toile, on ne trouvera pas une simplicité plus véridique, on ne sera pas plus direct, plus coloriste, ni même plus intelligent que ce « fou ».

C'est fou d'aimer à ce point la peinture. Il ne la courtise pas, il ne la caresse pas, il ne joue pas avec. Il aime.

Il y a dans *aimer* plus que tout ce que la terre peut contenir. D'autres sont morts de trop aimer. Van Gogh d'avoir trop aimé la peinture.

Aussi chaque trait parle-t-il d'amour dans ses tableaux. Il en rayonne une fulgurance, une force qui emporte tout dans un paradis qui n'a rien d'artificiel, un paradis de saine joie qu'il nous a laissé en se vidant de sa vie.

Ce qui est noir en dedans est devenu lumière au dehors. Mais l'opération fut néfaste à l'organisme humain.

***

Ce mal de peindre est devenu si terrible à la fin que plus rien n'aurait pu le sauver ; même pas le succès (un premier article lui est consacré dans le *Mercure de France* quelques semaines avant sa mort), même pas l'admiration (le Dr Gachet l'appelle « un géant » de la peinture), car aucune admiration ne peut payer ce qu'il donne, ne peut équivaloir à ce brasier d'amour toujours plus grand en lui. Il court à sa perte, il court dans son impasse. Et le monde entier serait impuissant à arrêter cette chute, car il tombe de plus haut que le monde. Nous n'assistons qu'ébahis au feu d'artifice final qui nous révèle un meilleur nous et ne nous donne aucun mal. Mais malheur à celui qui n'admire pas ! Il serait trouvé sans vie et ne pourrait fleurir.

Car aucune peinture n'est plus facile à aimer pour un homme encore vivant. Il suffit d'avoir retenu une ou deux lettres de l'alphabet de la joie.

***

Comment faire pour ne pas être un original dans une petite ville de province ? Il faut passer outre, aller peindre *la nuit* sur les berges du Rhône, la tête ceinte de

bougies qui éclaireront la toile. Mais le brave peuple arlésien ne pardonne pas ces choses. Il est fou, il est dangereux, il n'est « pas digne de vivre en liberté ».

Dans cette solitude lui arrive un Gauguin grand seigneur de la peinture, un Gauguin qui pontifie et qui traite Van Gogh un peu en enfant naïf, en *minus habens*.

Faites un rapprochement entre l'exaspération intérieure de son amour de l'art (la foi en l'art, voulait-il que l'on dise) et le milieu ambiant où il doit vivre, avec ce Gauguin en surcharge, supérieur, sans réceptivité vis-à-vis de Van Gogh.

La crise est inévitable. Van Gogh n'est pas un cas unique, loin de là ! Mais peut-être la crise touche-t-elle plus souvent et plus facilement des caractères excessifs.

Il serait faux de ranger Van Gogh parmi les débiles mentaux pour la seule raison qu'il n'a jamais longtemps tenu en place. Cela ne prouve rien, tout en indiquant l'inquiet, l'impulsif. Mais quel artiste ne passe pas par un stade aigu de *Sturm und Drang* ?

Les lettres de Van Gogh sont là pour prouver les harmonies et les forces de son esprit, plus porté, il est vrai, à la marche en avant, à la course jusqu'à l'extrême conséquence d'une idée, qu'à la contemplation pacifique.

***

Il se singularise encore à ne fréquenter que des « gens de rien », des filles de joie. Mais il n'a pas le choix. Les intellectuels de Paris ne seraient pas plus à sa mesure que les bourgeois de province. Plutôt réduire sa mesure à rien et vivre avec les intouchables. Car l'homme n'est pas fait pour vivre seul. De même il s'attache désespérément à ces mineurs du Borinage, et il s'efforce, plus tard, d'aimer la poignée de fous de l'asile de Saint-Rémy.

« La singularité a toujours été censurée, dit un jésuite célèbre. Quiconque fait le singulier demeure seul ».

Jésus demeure seul. Son Père l'abandonne à l'inévitable croix. Mais l'esprit d'un obscur Galiléen rayonne malgré tout sur le monde et Van Gogh n'a certainement pas prévu non plus la somme de joie visuelle que le produit de sa souffrance a déjà distribué aux enfants des hommes.

***

Pas seulement l'artiste, tout homme est né pour être exception, pour tenter et réaliser l'impossible (« Dans un tableau je voudrais dire quelque chose de consolant comme une musique »). Nous sommes tous nés pour ce qui est folie pour le monde, mais qui sauve le monde parce que cette folie est sagesse devant Dieu, est obéissance à la sagesse de Dieu même — obéissance à cet intemporel que le temporel ne reçoit pas, tout en lui étant involontairement soumis. Sage folie par laquelle nous sommes mandatés pour communiquer au monde le royaume de Dieu et *sa* justice et *sa* paix ; sage folie des êtres exceptionnels par qui le monde est jugé. (« Les saints jugeront le monde » — « Le Prince de ce monde est déjà jugé »).

***

Vie de Van Gogh : une nuit affreuse, un amoncellement de ténèbres, mais que surmonte un ciel où étincellent une multitude d'étoiles (ses œuvres, les belles pages de ses lettres) qui cependant n'éclairent ni n'allègent cette nuit quant à Van Gogh lui-même.

***

L'homme se retrouve toujours dans ces misères, dans ces grandeurs, dans ces dérèglements ou dans cet héroïsme. Ce qui paraît très grave aux habitués d'un juste milieu social, les pires désordres même — et particulièrement chez Van Gogh — ne sont quelquefois que l'excès du don de soi. A ce spectacle nous ressentons plus vivement cette nostalgie tenaillante du plus qu'humain, ce désir d'être fils de Dieu. Mais c'est une capacité réelle, semble-t-il, et on peut en atteindre l'objet par une multitude de chemins, tous bons et tous semblables sur un point : qu'il faut être vainqueur du monde en étant vainqueur de soi. Après, c'est le meilleur de nous-mêmes qui règne.

Il y a quelques hommes exceptionnels — des phénomènes en effet — qui n'ont pas besoin de se vaincre parce que le monde est vaincu en eux dès l'origine. Van Gogh est de ceux-là, qui ne peuvent vivre de pain seulement, mais goulûment, fiévreusement, tettent les mamelles du ciel, où qu'ils se trouvent.

Qu'importe s'ils arrivent à une impasse : le moins bon

qu'ils nous laissent, le plus contestable, contient plus de vie, plus de nourriture essentielle pour nous que le meilleur que nous donnent les grands sages du siècle, ces doctes professeurs qui n'ont commis aucune faute, qui n'ont pas besoin de repentance et qui, tous les jours, ont été maîtres d'eux-mêmes.

Van Gogh est le vaincu de son mal irrémédiable, le bousculé, l'emporté par un tempérament sans bride. Mais il tenait sa vengeance dans son œuvre. C'est là qu'il vainc et l'homme et le siècle. A Arles, il relève le gant que lui lance un destin féroce : il entreprend une course effrénée pour battre de justesse le mal qui le gagne, cette violence toujours grandissante qui le porte à la folie. Lorsqu'il succombe, à Auvers, son œuvre est faite. Il a gagné.

MICHEL SEUPHOR.

D'UNE PETITION POUR L'HISTOIRE

Entre autres mérites, notre temps s'attribue celui d'avoir fait de l'histoire une science. Il est certain que nous connaissons mieux notre passé connaissable, devenu immense, qu'aucune des générations défuntes n'a connu le sien. Nous avons érigé l'objectivité en devoir premier ; nous utilisons des instruments de plus en plus précis ; au mépris de notre peine, nous ne négligeons aucun rapprochement, aucune interférence entre des âges, des mondes, des catégories que nos ancêtres séparaient prudemment. Jadis les dogmes traditionnels assuraient des positions d'une sécurité merveilleuse en face de l'écheveau des causes ; nous avons répudié ces dogmes, allant même, par une inversion hardie de l'ordre accoutumé, jusqu'à demander à l'historique de nous instruire sur l'éthique. L'historien moderne se fait aider par l'explorateur, par le médecin, par le mathématicien, sans parler du radiesthésiste ni du scaphandrier. Précision, étendue, liberté des connaissances : ce sont les caractères nécessaires de toute science. On les trouve dans l'histoire d'aujourd'hui. A ce grand effort, un public de plus en plus nombreux donne son adhésion. La curiosité de l'histoire a occupé tout le terrain perdu par

la curiosité de l'être, phénomène aisément explicable par l'emprise progressive du fait collectif, c'est-à-dire historique, sur l'individu, qui, encore assez pensant pour s'inquiéter de son sort, doit bien chercher dans le passé le sens des entreprises où, de gré ou de force, il s'engage. Ainsi l'histoire, qu'elle enchaîne les préférences du savant ou qu'elle encourage celles de l'homme d'action, connaît aujourd'hui un pouvoir sans précédent. Le moindre lecteur de journal invoque la fatalité historique. Clio est bien la divinité du jour.

Or concurremment, ces mêmes temps modernes accusent une dégénérescence accélérée de la politique. Jamais l'humanité ne s'était montrée si maladroite dans sa conduite ; jamais, prétendant tout calculer dans le minuscule comme dans l'immense, elle n'avait autant méconnu ses intérêts ; jamais elle n'avait tâtonné si convulsivement à la poursuite d'un équilibre, chaque génération désavouant la précédente ; jamais encore elle ne s'était lancée dans une aventure planétaire pour se trouver ensuite embarrassée d'en sortir ; enfin, jamais si documentée sur le passé, elle n'avait jamais si mal contrôlé l'avenir.

Confronter à la lumière de cette époque notre faculté de connaître l'histoire et notre faculté de la faire, c'est les voir évidemment s'ignorer. Aveuglement de l'observateur ? phénomène déterministe à l'opposé de la raison ? ou simplement fâcheuse coïncidence ? Le fait est que notre temps paraît démontrer au moins ceci : l'histoire ne se perfectionne pas par l'histoire.

Mais l'historien scientifique, ou historien moderne, ne s'émeut pas d'un tel reproche, qui, prétend-il, ne le concerne pas. Il n'existe à ses yeux qu'une histoire : celle du passé. Il abandonne aux autres l'histoire qui se fait, à l'homme d'action, au moraliste. Sa tâche est de constater et de publier la vérité. S'il éduque par surcroît, c'est sans le vouloir et surtout sans y engager sa responsabilité. La probité de son rôle n'est donc pas atteinte. Reconnaissons d'ailleurs que cette vérité objective, cette vérité brute dont l'historien fait sa fin suffisante, ne répond qu'indirectement aux besoins du conducteur-éducateur-moraliste dont on attend le perfectionnement de notre existence historique. Seul l'esprit supérieur juge morale la pure exactitude du fait. Pour les autres, tous intéressés, quand ce ne serait qu'au bien, la leçon à tirer est un supplément à la vérité ; elles peuvent même être

indépendantes. Et en somme l'utilité de l'histoire tient beaucoup plus à son interprétation qu'à sa connaissance. Distinction qui permet à l'historien scientifique de nier toute part aux malheurs de son temps. A-t-il jamais prétendu rien faire pour les conjurer ? En revanche, le conducteur d'hommes, réussissant une prouesse historique, peut en revendiquer seul le mérite, par cette raison qu'il doit son succès à sa propre interprétation de la vérité de l'historien, non à la qualité de cette vérité elle-même. Il s'est donné de sa propre initiative une leçon qu'on lui refusait. Et la discussion se poursuivra. Cependant, l'histoire, insaisissable réalité, se prête, dans le silence de la mort, à tous les sens, à toutes les fonctions qu'on lui imposera. Elle sera vraie et utile tour à tour ou contradictoirement ou simultanément.

Que la vérité historique soit une fin suffisante ne paraîtra certain qu'aux hommes qui connurent eux-mêmes les joies de découverte et de désintéressement du savant. Ceux-là seuls savent que la vérité est morale en soi. Pour les autres, c'est-à-dire pour le plus grand nombre, aucune connaissance n'est valable qui n'a pas d'effets bienfaisants sur une certaine quantité de vie humaine. On a peine à admettre d'autre part que les effets bienfaisants d'une connaissance puissent ne pas tenir à sa vérité, que même l'objectivité devienne un obstacle à l'expérience. Aussi le désir est-il grand de réconcilier l'histoire et son utilité. Après tout, l'indication décourageante donnée par ce temps, si nette qu'elle soit, n'est peut-être pas probante. Nous arrêterons-nous à un empirisme simpliste ? Une réalité momentanée peut discréditer des principes auxquels le temps, plus tard, rendra force de loi.

***

Le problème de l'utilité de l'histoire est un de mes plus fréquents sujets de réflexion. J'inclinais à le résoudre de manière pessimiste, d'accord en cela avec l'opinion profonde aujourd'hui, quand un petit ouvrage touchant à la question vint exciter et partager ma pensée. M. Anatole de Monzie, auteur de *Pétition pour l'Histoire* (1), est bien connu pour le lustre de culture et d'éloquence qu'il apporta naguère à un

(1) Flammarion. 1942.

parti qui en manquait singulièrement. Politicien-historien, nul n'était mieux qualifié pour donner une réponse, rien que par son exemple, au problème des relations entre ces deux sciences vitales. Malheureusement, la part de la réflexion philosophique, dans *Pétition pour l'Histoire,* est fort mince. M. de Monzie donne franchement sa brochure pour une œuvre de circonstance. Elle l'est plus encore qu'il ne le voudrait. Tout s'y rapporte à ses expériences, à ses efforts et déceptions personnels. Faute d'avoir suivi en son temps sa brillante carrière, je ne suis pas à même de goûter ici tous les délices qu'y goûteront ses amis et ses ennemis. Les aperçus sur la chronique secrète du parlementarisme, inconscients ou sous-entendus, ne peuvent racheter pour moi l'absence d'idées générales, de vues larges. Abordant dans son titre l'histoire avec une H majuscule, M. de Monzie se laisse ensuite dominer par une période très limitée de l'histoire de France, celle dont il fut en tant qu'homme politique une des notoriétés, période encore toute proche, et qui, de ce fait, appartient plus au polémiste et au réformateur qu'à l'historien. M. de Monzie ne sait pas oublier ses ministères. Je lui ferai un autre reproche : il est trop peu moraliste dans un sujet qui ne peut se passer de la morale. Il faut, dit-il par réaction contre les idéologies abstraites, « que les droits de l'histoire aient le pas sur les droits de l'homme ». Cela entraîne-t-il à tenir pour plus détestable la faute que le crime, la guerre mal engagée que la guerre en général ? Là est la pire faiblesse de cette Pétition. Elle est par ailleurs pleine de couleur, de verve, de trait ; elle témoigne d'une érudition variée, d'un art consommé de l'anecdote, d'acuité et de courage.

Il faut reconnaître que si M. de Monzie a réduit aux dimensions de sa propre expérience un problème universel, toutes ses préoccupations de circonstance relèvent de la plus judicieuse sagesse. Ne lui faisons pas trop grief d'être resté enfermé dans l'actualité, puisque c'est là qu'il est le meilleur. Il a raison de s'insurger contre le sectarisme de tant d'historiens officiels de la IIIe République, contre la confusion qu'ils entretenaient entre tradition et réaction, contre l'aveugle injustice d'une trop longue école à l'égard du Moyen-Age, et aussi, tout près de nous, contre certaine revanche un peu simpliste du muscle sur le cerveau. Oublions que tout cela fut déjà dit par d'autres que M. de Monzie, en

un temps où il ne le disait pas, et sans aucun esprit de plaidoirie. Ces vérités ont cette fois d'autant plus de portée qu'elles viennent d'un homme qui, très supérieur aux accusés, collabora avec eux, du moins milita sous la même enseigne. Il est bon que la décadence du parlementarisme laïque en France, si facilement et fréquemment dénoncée aujourd'hui, le soit par un des grands parlementaires. Devant des catastrophes qu'il ne put écarter, lui, sachant son histoire, alors que notre sort était entre les mains d'hommes ne la sachant pas, M. de Monzie acquit la conviction que la bonne histoire engageait à la bonne politique. Bien sûr, on ne donnera pas raison à ceux qu'il condamne. Même sans déduire avec lui des éclatantes erreurs de quelques ignorants cette loi universelle que la connaissance assurerait automatiquement l'expérience, félicitons-le du moins de dénoncer la certitude dans l'ignorance.

Les prétentions philosophiques de M. de Monzie se manifestent surtout dans le chapitre où il esquisse une réponse aux accusations de M. Paul Valéry contre l'histoire. En affrontant un tel adversaire, il s'engage fatalement hors de l'actualité. Lui aussi, M. Paul Valéry annonce des textes circonstanciels au seuil de ces *Regards sur le Monde Actuel* où il traite si cruellement l'historien et, au delà, la matière sur laquelle l'historien travaille. Mais la circonstance n'est ici que le tremplin des idées les plus générales. Elle se fait vite oublier. M. Paul Valéry peut se défendre avec coquetterie d'être un philosophe ; s'il manque en effet des moyens techniques de celui-ci, s'il n'a jamais mené l'argumentation jusqu'au système, il n'en reste pas moins un admirable penseur. Il est en même temps un des plus précieux mainteneurs des lettres françaises contemporaines, le dernier, par sa rigueur, sa savante clarté, sa hardiesse, de la lignée des grands classiques. Le style merveilleux de ses essais l'isole de notre décadence, garantissant, comme un socle imposant, son nihilisme même contre les offenses des frénétiques. Ses opinions sur maintes questions, toujours exprimées en peu de pages, sont substantielles et célèbres. Il a donné naguère son opinion sur l'histoire. M. de Monzie ne pouvait manquer de le rencontrer dans sa campagne de pétitionnaire. Il se tire tant bien que mal, sommairement, de la difficulté. S'il a tant d'égards pour l'illustre poète, je jurerais que ce n'est pas seulement par amicale admiration : sa verve

de polémiste s'intimide d'un si imperturbable désintéressement.

Ce désintéressement, en l'occurrence, fait la force de M. Paul Valéry. Nul n'est plus spectateur. Vis-à-vis de l'histoire, c'est bien la seule attitude qui permette une vue d'ensemble et une vue profonde. Et cependant M. Valéry proclame indéfinissable la réalité historique. Elle l'est pour lui ; elle l'est au fond, dit-il, pour tous les historiens, dont les synthèses, les traités, les déductions ne sont que des surimpressions de leur intelligence, sur l'« horrible mélange » des faits. C'est nier que l'histoire puisse être jamais une science. Tout y est conjecture, convention. « L'historien fait pour le passé ce que la tireuse de cartes fait pour le futur », avec cet avantage qu'il ne risque aucune vérification. Sur cette matière plastique, le génie peut librement tracer les plus belles géométries, tandis que la passion la pétrit à sa guise. Mais jamais la vérité historique ne résistera, ne s'imposera au jugement subjectif. Bref, l'intelligence de l'histoire tient beaucoup moins à sa clarté propre qu'à la raison de celui qui l'écrit.

Cartésien, M. Paul Valéry ne peut passer à la connaissance historique sa relativité, que nul historien sincère ne saurait nier. Mais il s'en prend non seulement à l'histoire-mémoire, aussi à l'histoire-vie. L'absurdité de la politique lui apparaît à découvert. De son observatoire, il voit toutes ses contradictions dans l'espace et le temps, toutes ses prévisions sans cesse déçues et inlassablement recommencées. Comme on comprend, devant ce spectacle incohérent, le recul d'un esprit qui approcha la raison et la forme pures ! La politique est la trame sur laquelle brode l'historien. L'historien, dans ces conditions, peut-il amender la politique ? C'est en abordant la question de la valeur éducative de l'histoire que M. Valéry se montre le plus implacable, le plus acerbe, au point de scandaliser M. de Monzie. « L'histoire justifie ce que l'on veut. Elle n'enseigne rigoureusement rien, car elle contient tout et donne des exemples de tout ». Non seulement elle n'impose pas un frein aux passions, donc à l'imprévoyance, qui compromet toute grande politique, mais elle les excite, les réveille ; elle « fait rêver », elle « enivre les peuples », elle « entretient leurs vieilles plaies, les tourmente dans leur repos, les conduit au délire des grandeurs et à celui de la persécution, et rend les nations amères, superbes, in-

supportables et vaines ». Cependant, M. de Monzie, attribuant le plus récent désastre historique à une défaillance accidentelle de l'intelligence du passé, pose en principe que celle-ci, normalement, doit donner la sagesse au présent. Et à M. Valéry qui reproche à l'histoire de détourner, par ses prestiges passionnels, les peuples de leurs vrais intérêts, il répond que pour nous, Français de la défaite, elle est « notre sœur de charité, la donneuse d'orgueil, la consolatrice des affligés, la rédemptrice des coupables que tous nous sommes ».

Tous les conflits, surtout les conflits d'idées, reposent sur un malentendu. Cette fois le malentendu est d'importance. (Empressons-nous d'ajouter que seul en est responsable M. de Monzie, contradicteur volontaire, par conséquent créateur du conflit.) Comme je l'ai déjà dit, M. Valéry est le manieur d'idées le plus désintéressé ; M. de Monzie demande avant tout à son écrit d'appeler à une réparation d'urgence. M. Valéry traite en prince des clercs de l'utilité générale de l'histoire ; M. de Monzie en homme politique de son utilité actuelle et nationale. L'idée d'histoire est ici singulièrement multiple sous un vocable unique. Il serait présomptueux de vouloir arbitrer un tel conflit, où les adversaires se situent sur deux plans si différents. Mais quel bon point de départ pour une nouvelle recherche du problème ! Quel stimulant à l'impartialité que d'entendre dire de part et d'autre : « L'histoire est le mauvais génie des peuples » et : « C'est l'histoire qui les fait vivre » !

***

Pour que la connaissance du passé fût utilisable dans le gouvernement du présent et la préparation de l'avenir, il faudrait, semble-t-il logiquement, qu'elle pût se traduire en quelques lois simples, sûres, universelles. Ces lois devront être assez décisives pour s'imposer aux divers partis, assez souples pour fonctionner dans des conjonctures qui ne sont jamais toutes identiques, assez instantanées pour que leur application ne demande pas un effort trop soutenu. Elles devront se laisser extraire nettement du courant continu et complexe des causes, distinguer nettement des lois morales, présumées variables et relevant de l'individu plus que de la collectivité. Elles devront être peu nombreuses, pour ne pas se contrarier, à la portée du commun des esprits, qui font plus

souvent la politique que les génies exceptionnels. Elles devront enfin se conformer aux besoins minima de l'humanité, les droits de l'histoire ne primant pas encore tout à fait, malgré les vœux de M. de Monzie, les droits de l'homme. A ces conditions seulement, l'homme politique aura intérêt à consulter l'histoire avant d'agir. Il prend à chaque instant une hypothèque sur l'avenir de milliers d'êtres. Prévoir lui est aussi nécessaire que commander. Quel désastre si le phénomène déclenché était mal choisi ou s'il ne s'accomplissait pas selon le processus attendu !

Or de telles lois, infaillibles, impératives, applicables en tout temps et en tout lieu, l'histoire n'en a pas encore fourni. Par quoi est constituée une nation ? Par la langue ? Les trois Suisse forment un tout harmonieux tandis qu'Anglais et Irlandais sont en perpétuel conflit. Par la religion ? On s'est souvent battu entre catholiques en Espagne. Par la race ? Les Etats-Unis sont un conglomérat anglo-germano-latino-scandinave. Par une force dominante ? Les empires d'Alexandre, de Napoléon durèrent peu. Par l'habileté ? Elle n'empêcha point l'effondrement de la monarchie des Habsbourg. Le monde a vu durer et périr tous les régimes imaginables. Lequel est le meilleur ? Le régime de contrainte prépare lui-même l'explosion dont il périra ; le régime de compromis ou d'opinion est sans défense contre les toxines qu'il sécrète. L'alternance des divers régimes est-elle même régulière ? La terreur vient-elle automatiquement corriger l'anarchie et vice-versa ? Des peuples ont supporté la terreur des siècles durant, d'autres l'anarchie — quelques-uns les deux à la fois. Et que faire de ces phénomènes, les nations stables au milieu de voisines en perpétuelle mutation ? L'Angleterre, la Suisse seraient constantes parce qu'elles sont riches. La France du XIXe siècle, en plein essor économique, a pourtant changé huit fois de gouvernement. Est-ce leur situation géographique qui les met à l'abri de la contagion ? Le Portugal, comme elles à l'écart, tenait naguère le record des coups d'Etat. Dans des crises portant le même nom et offrant maints caractères communs, guerres, révolutions, ici domine la rivalité économique, là la haine de race, ailleurs le conflit social, religieux, politique ou même personnel. Réduisons-nous le champ de notre enquête à une époque limitée ou à une seule nation que nous voyons encore triompher le mouvant,

l'imprévu. On sait les diverses fortunes de la Réforme dans les Etats européens au XVIe siècle. Et quel contraste, à moins d'un siècle de distance, entre la France du Cardinal Fleury, si prudente, et celle de Napoléon, entre le Portugal de 1920 et celui de 1940 !

Nombre d'historiens modernes, désespérant de dégager quelques lois absolues de l'activité proprement humaine dans le temps, prétendent les trouver dans les contraintes géographico-économiques auxquelles les hommes, tout maîtres qu'ils se disent de leur volonté et de leur fantaisie, seraient en fin de compte asservis. Ces lois, malheureusement, ne semblent pas plus fixes, donc plus pratiques, que celles du socio-psychologue. On perce un isthme, on lance un véhicule plus rapide, on utilise un nouveau combustible, et tout le beau système fondé sur la nature, sur la matière, sur des frontières et des intérêts millénaires, s'écroule au moment même où l'on s'y allait conformer. L'instabilité, la complexité de l'histoire sont proprement diaboliques.

Et cependant, pour notre plus grande gêne, il est interdit de conclure d'une exploration étendue de l'histoire que tout y est hasard. On y distingue confusément des constantes, des répétitions. Dans l'immobilité du passé accompli, ces phénomènes exceptionnels se laissent saisir, compléter, grandir par la postérité. Mais veut-on les transférer dans l'action qu'on s'aperçoit qu'ils ne sont en aucune façon disponibles selon nos besoins. Ces phénomènes ont nécessité pour se produire un ensemble de conjonctures très compliqué ; qu'une seule de ces conjonctures, cette fois, manque ou diffère, et c'est l'échec. Car il ne suffit pas, pour que l'histoire soit pratiquement utile, que ses leçons soient claires et incontestables ; il faut encore que le milieu présent se prête docilement à leur application. M. Paul Valéry voit très justement une des causes de la faillite du perfectionnement par l'histoire dans les changements d'échelle qu'impose le temps. Le cadre ne correspond plus, à la longue, à ce qu'on veut y mettre. Il est certain que les lois créées par l'empire romain à sa mesure ne pouvaient convenir aux princes italiens du XVe siècle, si entichés d'antiquité, de même que le nationalisme total, naguère si glorieux, est incompatible avec une époque, la nôtre, où tout déplacement de forces a un retentissement continental et quelquefois planétaire.

Mais pour que le présent accueillît, s'il en est, les lois

de l'histoire, il faudrait surtout que la critique qui les démontre fût plus forte que les passions en mouvement. Et c'est rarement le cas. Le plus souvent, ce sont les passions elles-mêmes qui demandent directement à l'histoire de quoi les flatter ou les justifier, lui imposant ainsi leurs exigences au lieu de se soumettre à ses conseils. On a vu des générations s'inspirer autant que possible des ancêtres. On imitait plus volontiers le pire, c'est-à-dire les actions spectaculaires, violentes, hâtives. Le retour aux aventures n'est-il pas beaucoup plus fréquent, dans l'histoire, que le retour à l'âge d'or ? La plupart des grandes réussites politiques — j'entends celles qui durèrent — furent le fruit d'une patience, d'une bonne volonté, d'une retenue dans l'ambition, d'une contention du bon sens et d'une chance rarement réunies. Pour surmonter la tendance générale à l'imprévoyance par l'égoïsme, chacun doit mener une lutte souvent ardue. N'est-il pas naturel que ces succès difficiles soient bien moins alléchants que les succès de la force ou de l'excitation ? Même si la critique historique, comme le rêve M. Valéry, s'attachait par extraordinaire à la qualité des faits plus qu'à leur insaisissable réalité, je doute que l'histoire, ainsi dégrossie, modère la folie des hommes, qui sera toujours la plus forte. Quoi qu'on dise, le monde est mené par des passions, dont l'intérêt n'est pas la moins aveugle. Imagine-t-on que ces passions, en plein élan vers la terre promise de l'avenir, se laissent enchaîner par les leçons, glaçantes et par surcroît incertaines, d'un temps défunt ? Tous, nous demandons au passé des précédents à nos désirs bien plus que des moyens de les satisfaire sûrement, un stimulant pour le présent bien plus que des garanties pour l'avenir. Malgré tout nos instincts priment nos souvenirs.

Ainsi l'histoire ne fournit pas de recettes passe-partout. Elle n'a donc pas d'utilité directe ni pratique. Elle a plus souvent, jusqu'ici, nourri que guidé les passions. Elle sert aux peuples et aux partis, elle n'est pas utile au bien du monde. Faut-il donc supprimer l'histoire ?

***

Tout pesé, M. de Monzie, son ardent défenseur, appuie beaucoup plus sur les fautes de ceux qui l'oublièrent que sur les talents de ceux qui la suivirent. Cite-t-il

— et pourrait-il citer ? — un seul désastre évité par une inspiration historique ? Sûrement sa profession, dont il est bien conscient, explique cette réserve dans le sens positif de son entreprise. Il est en effet assez fin pour comprendre que ce n'est pas précisément aux hommes politiques que convient le vrai, le seul enseignement de l'histoire. Sans doute est-ce par eux qu'on est accoutumé de l'entendre alléguer avec le plus d'assurance, et principalement dans leurs disputes. Mais l'usage qu'ils en font répond-il à son bienfait ? M. de Monzie, qui n'est point du tout un politicien vulgaire, reconnaît que l'histoire n'est pas « un codex pour hommes d'Etat », qu'elle ne fournit pas de conseils et de prévisions catégoriques. « L'histoire éduque par sa diversité, par sa contrariété ». A quoi porte cette éducation sinon au scepticisme, produisant à son tour la prudence ? Trop de prudence ruine le politique, dont on attend dees créations nettes, une allure décidée, une entraînante confiance en soi. Suivrait-on le chef qui, pénétré des dangers de l'agitation historique, aurait inscrit sur sa bannière : « Pour le moindre mal » ? Connaissant l'incohérence du temporel, le philosophe se sentira, lui, renvoyé de ce monde dans un monde plus clair. Bienfait de l'histoire qui, s'il touche jamais le politique, ne pourra le faire qu'à travers le philosophe. Et il y a loin de l'un à l'autre.

Il serait quand même faux de croire que la grande leçon de l'histoire fût exclusivement philosophique et profitable au seul philosophe. La prudence qu'elle enseigne peut fort bien ne pas ressembler à l'abstention, s'exercer même sur le plan politique normal. Sous la succession en zigzags des erreurs de l'histoire, l'observateur sans prévention voit s'esquisser une vérité en ligne droite. Ce n'est ni la contrainte géographique ou économique, ni une secrète loi morale — bien qu'il y ait là-dessus un préjugé à combattre. Cette force continue, aussi difficile à suivre qu'à répudier, peut-être même à définir, il faut la nommer, faute de mieux, la tradition. Où la découvrir ? dans les aspirations d'un peuple ou dans ses œuvres ? dans ses souffrances ou dans ses exaltations ? dans ses miracles ou dans ses adresses ? s'il fut changeant, dans son caractère d'hier ou dans celui d'avant-hier ? s'il est divisé, dans ce parti ou dans cet autre ? Non, dans une moyenne de tout celà. Mais comment atteindre à cette moyenne ? La

critique historique ne la fournit pas. Alors ? Il n'existe qu'un expédient : s'ils ne furent pas eux-mêmes indignes de leurs pères, désavouons nos pères le moins possible. C'est la seule façon de refléter en nous le passé, de l'utiliser. Jamais nous ne renouvellerons des événements lointains, choisis çà et là, dont nous séparent de profondes épaisseurs de temps. Nous n'imiterons quelque chose du passé qu'en imitant nos pères. Si nous rompons avec eux, nous rompons avec l'histoire entière. Quelle autre explication du malheur actuel ? Toute la science du monde ne fera jamais retrouver à ces générations sans âmes les contacts perdus, et seule la lassitude mettra fin à notre errance. Car l'homme moderne est plus aisément curieux que fidèle. Peut-être est-il trop doué pour se résigner à la fidélité.

La grande politique ne consiste pas, comme on le croit en général, à pratiquer une vigoureuse fourberie ou à voir immense ; elle consiste à harmoniser héroïquement la tradition avec tous les changements d'échelle et de milieu dus à notre génie et marquant notre déchéance. M. de Monzie, qui s'offre comme expert en grande politique, ne conclut pas à autre chose. Censeur, que reproche-t-il en somme à la dernière République ? Son aveugle dédain à l'égard des traditions de la France. Théoricien de l'histoire utile, quel conseil suprême en attend-il ? Un conseil de tradition. M. Paul Valéry, beaucoup trop intelligent pour se griser d'avenir, applaudirait sans doute à cet emploi de l'histoire s'il le croyait possible ; mais la leçon, estime-t-il, est imprécise pour les esprits probes et dangereuse pour les autres, qui la tourneront toujours au profit de leurs impulsions. A dire vrai, si l'on ose rejoindre M. Valéry dans son prodigieux détachement, ses conclusions désabusées deviennent irréfutables et, qui plus est, fort actuelles et fort morales. Et l'on s'étonne que les positions, dans le débat, ne soient pas dans une certaine mesure interverties. N'eût-il pas été plus logique que le penseur rendît grâce à l'histoire de lui faire mieux goûter la grandeur de la pensée auprès du désordre des faits, que le politicien la maudît de trop lui rappeler la faiblesse et l'inconstance de la politique ?

Eh oui ! M. Valéry a raison : l'histoire fait plus de mal que de bien. Mais, attentif à rester pur observateur, il n'invite pas à la proscrire. Il se tait, et c'est sans doute plus sage. Car sitôt quitté le plan de spéculation intem-

porelle où règne sa pensée, la cruauté d'un tel renoncement épouvante. Et le Français de 1943 crie sa protestation. Se voudrait-il sans les souvenirs de son passé ? Quel serait son désespoir devant le désastre du présent, son vertige devant le vide de l'avenir ! Notre histoire glorieuse n'est pas une garantie de retour à la gloire. Elle ne fournit pas de traits à l'inconnu devant nous, si obscur et si triste. Elle nous vaut seulement — et c'est beaucoup — de ne pas y entrer tout à fait démunis.

Henri DE MIRAMON.

LES LIVRES

JOURNAL DE STENDHAL (Gallimard). — LA CRÉATION CHEZ STENDHAL, par *Jean Prévost* (Le Sagittaire).

Le « Journal » n'était pas destiné à la publication. Rien de moins littéraire au sens étroit du mot que ces cahiers intimes. Et cependant rien n'éclaire plus la personnalité de Stendhal que cet ensemble hétéroclite de réflexions, d'aveux d'ambition, de notes prises au hasard des lectures et des conversations, d'anecdotes cueillies sur les grand'routes de l'Europe napoléonienne. Et surtout cette quête amoureuse qui caractérise si parfaitement la « libido » du Grenoblois. Au fond que cherchait Stendhal : ni la satisfaction pure et simple d'une sensualité au demeurant puissante, ni le hâvre reposant d'un sentiment partagé, ni l'effusion romanesque d'une passion. Le cas est complexe mais en vérité pas si exceptionnel. A condition que l'on veuille apporter dans l'analyse de ces problèmes franchise et loyauté. Stendhal voit dans ses tentatives, tantôt avortées, tantôt réussies, le seul moyen de s'affirmer victorieux d'une timidité parfois hargneuse, d'un manque de confiance en soi-même. Avec les années on le voit gagner du champ, prendre de l'assurance, atteindre jusqu'à l'impertinence, mais jamais mieux que lorsqu'il sort des bras d'une maîtresse. Et surtout menant tout de front : amours, ambition mondaine, désir d'arriver (non pas comme écrivain, mais comme haut fonctionnaire), études, critique d'art, littérature.

Beyle aurait fait un administrateur de premier plan,

un diplomate de grande classe, de la sorte de ceux dont la France a presque toujours manqué.

Il avait toutes les qualités pour réussir : puissance de travail, culture, méthode et autorité. Le retour des Bourbons lui ferme une voie où le succès l'attendait et le jette définitivement dans le journalisme et la littérature.

Le « Journal » montre aussi un autre aspect de Stendhal. Il y avait du dandy dans son comportement et il étale sans fard sa vanité d'être bien vêtu, de posséder une voiture élégante et une trousse à la mode. Il jouit de l'envie qu'il inspire.

Enfin, sur les sources auxquelles Stendhal puise sa forme littéraire et ses idées générales, le « Journal » nous apporte un témoignage précieux. La tragédie classique (Corneille surtout), Voltaire, Helvetius, Tracy, Maine de Biran, Alfiéri, voilà les principales amitiés de son intelligence. En sens contraire, il note son hostilité envers Chateaubriand et Madame de Staël. Comme un pont jeté entre le XVIIIe siècle et notre époque, Stendhal enjambe tout le romantisme. Il n'est pas étonnant que ses œuvres demeurent de nos jours encore un grand succès de librairie. Il n'est pas étonnant non plus qu'un critique aussi averti et aussi pénétrant que M. Jean Prévost ait écrit sur « La création chez Stendhal » un ouvrage qui fera date et auquel on sera bien obligé de se référer lorsqu'on voudra étudier la genèse de l'œuvre stendhalienne. M. Jean Prévost par ses rapprochements fondés, se servant avec beaucoup d'intelligence du « Journal », de la correspondance et des écrits de jeunesse de l'écrivain, situe avec une quasi-certitude, et la naissance du thème et les essais et retouches de style de chacun des ouvrages de Stendhal. Personne n'est moins homme de lettres que Stendhal, et c'est ce qui donne à ses créations une densité et une vie que les changements de la mode littéraire n'ont pu entamer.

A. B. D.

NAISSANCE DU ROMANTISME CONTEMPORAIN, par *Francis Dumont* (Paris, Editions C. L. 1942).

A plusieurs reprises ces dernières années, on a essayé de situer la jeune poésie française dans sa perspective historique. C'est ainsi qu'on a lu l'Introduction de M. Thierry-Maulnier, l'anthologie de M. Marcel Arland, la publication collective de « Saisir » sur la jeune poésie et ses harmoniques, etc. Aujourd'hui, M. Francis Dumont à son tour s'efforce de suivre une de ces lignes de filiation, celle-là même que M. J. D. Maublanc définissait il y a quelques années dans le titre de son petit livre « Surréalisme Romantique ».

Entre les petits romantiques comme Rabbe, Borel, Philothée O'Neddy, Xavier Forneret, et les maîtres du surréalisme, Aragon, Breton, Crevel, Eluard, il y a bien plus que des analogies, une véritable affinité de climat spirituel. « Il y a là » écrit M. Dumont « un moment de l'esprit humain qui existait chez certains romantiques et qui ne se retrouve que près d'un siècle plus tard chez les poètes modernes. ». La tonalité propre de ce moment tient surtout à une sorte de conception métaphysique, implicite ou reconnue. Chez les deux groupes de poètes, le système du monde subit en quelque sorte le même changement de coordonnées selon les trois axes du rêve à la réalité, de la vie à la mort, de l'amour à la destinée. Il en résulte, si l'on reste à l'intérieur du nouveau système, le profond dépaysement que nous traduisons en parlant de merveilleux ; et si l'on prend conscience de la distance entre cet univers nouveau et l'ancien, la réaction qui s'inscrit dans l'humour noir des œuvres ou dans les excentricités de la vie. La position sociale de révolte et de non-conformisme qui est souvent celle de ces poètes les caractérise bien moins et peut d'ailleurs être interprêtée comme une conséquence de ce processus.

En somme, c'est la constance, ou du moins le retour à un siècle d'intervalle de la même attitude devant la vie que M. Dumont a mis en lumière. Il serait curieux de rechercher s'il y a des conditions religieuses, morales ou sociales semblables qui expliquent ce phénomène. A priori, nous y verrions volontiers un corollaire de la lente agonie du christianisme au cours du XIX[e] siècle. Et l'étude gagnerait à être élargie — par exemple en sortant du domaine purement français, par l'étude du romantisme allemand, ou en sortant du domaine purement littéraire,

par l'examen de la valeur actuelle des œuvres d'un Maistre, d'un Lamennais ou d'un Saint-Simon...

Mais même en se bornant à la poésie, cette recherche de ses points d'appui historique est intéressante. N'est-il pas significatif par exemple, que la jeune littérature perçoive surtout ses propres harmoniques chez des écrivains mineurs, précieux ou décadents ? Faut-il entendre que les poètes d'aujourd'hui sont voués au sort de ces petits romantiques, c'est-à-dire à l'oubli, à peine rompu de temps à autre par les recherches de pieux érudits et les caprices d'amateurs de bizarreries ? En suivant dans le livre de M. Dumont les variations de l'opinion politique de Forneret, tour à tour royaliste, républicain et impérialiste, faut-il faire un parallèle avec M. Aragon ? Bien plus probablement il faut penser que nous assistons à des tentatives pour procurer un nouvel éclairage de la tradition poétique française, analogues à celle que les romantiques eux-mêmes menèrent à bien pour les œuvres du Moyen-Age et du XVIe siècle. Qu'il s'agisse des précieux de l'époque Louis XIII ou des bousingos l'effort est le même pour rendre justice à quelques méconnus de l'histoire littéraire et remettre en circulation leurs découvertes et les fruits de leurs expériences. Il sera curieux de voir ce qui, de ces richesses retrouvées, pourra s'inscrire dans le patrimoine de l'honnête homme de demain. Nous pensons pour notre compte que ce sera assez peu de chose. Mais si la veine est maigre et difficile à exploiter, cela ne fait qu'ajouter au mérite de chercheurs dévoués comme M. Dumont.

Robert KANTERS.

L'IMPATIENCE DES LIMITES, par *Stanilas Fumet* (Edit. du Livre Français).

Quand nous lisons en sous-titre au dernier ouvrage de Stanislas Fumet : « Petit Traité du Firmament », nous soupçonnons aussitôt sa portée métaphysique et, paradoxalement, son application contradictoire. En effet dès le début l'exégète catholique dénonce l'erreur qu'il y aurait à vouloir outrepasser la limite. De quelle limite s'agit-il ? Il y a celle des anges, celle du paradis génésiaque même, celle des êtres surtout, car, citant Saint Thomas, Fumet nous dit que « c'est un caractère commun à toutes les créatures corporelles ou spirituelles

d'être circonscrites ou limitées par leur essence. ». On mesure dès lors le danger de tendre à briser le moule. Si Fumet n'accepte guère que Rimbaud s'écrie : *Oh ! que ma quille éclate !* (suggestion gratuite, dit-il), ou Baudelaire : *Fuyez cet infini que vous portez en vous*, en revanche il vante cette parole du poète ivre : « Appréciions sans vertige l'étendue de mon innocence. ». C'est qu'en effet il ne s'agit plus ici de cette révolte inutile qui meurtrit l'homme et ne sert guère qu'à l'emprisonner davantage, mais de sa décantation à travers le temps et l'infini (*id.* est : le royaume d'enfance). Il est nécessaire de savoir, au demeurant, dans quelle mesure l'homme se doit de combattre la limite et d'élargir le cadre, ceci posé que Dieu, dans l'humain, ne semble pas exiger le regret d'être limité et que par une contradiction bien attrayante il semble avoir posé des limites naturelles aux choses pour nous donner l'envie de passer outre. Pour équilibrer son système, Fumet nous présente habilement la terre comme une sphère à couvercle où toute créature est perfectionnée par Dieu dans ses proportions mêmes. Dieu seul, à qui il appartient de tout régir, échappe à la limite, puisqu'il est la limite lui-même. Si l'on soulève le couvercle, il semble bien que le tour soit joué, pourvu que nous apparaisse clairement la prédominance divine. *L'Impatience des Limites* est donc la recherche d'une clef. Ce livre est avant tout une invite à voir les harmonies préétablies, à les distinguer et à les élire dans le chaos où risquerait de nous plonger une trop pressante inquiétude de l'actuel. Il est anti-actualité en ce sens qu'il la transcende ; nous devinons que Fumet a besoin de voir plus haut que l'événement pour lui réserver son prix et sa leçon.

On aperçoit vite les risques et l'attrait d'une telle philosophie, du reste assez imprudemment esthétique ; elle ne paraîtrait pas loin au profane de cette ramification du Bouddhisme qui préconise la liaison de l'*âtman* et du *brahman* jusqu'à une cohésion intérieure et extérieure parfaite. Toutefois elle demeure excitante en tant qu'elle se réserve une possibilité de liberté et reste harmonieuse et compréhensive ; en ce sens, les pages qu'écrit Fumet sur la Poésie sont des plus nourrissantes. Nous sommes absolument d'accord avec lui lorsqu'il affirme que « Dieu, sachant la poésie créatrice, la laisse plus indépendante à l'égard de la raison que toutes les sciences et philosophies. » Il ajoute qu'« Elle seule (la Poésie)

connaît les lois auxquelles il lui est avantageux d'obéir pour ne pas choir et se déformer. ». On voit donc que, dans le système qu'établit Fumet en regard de Dieu, le jeu des coudes n'est pas impossible. Mais ce n'est que lorsque le Poète soumis à la sphère dans la mesure où celle-ci dépend d'une loi supérieure peut dire : « Tout m'est ciel », qu'il a atteint le plus haut degré de lui-même, c'est-à-dire le centre rayonnant du Saint-Esprit.

Si le livre de Stanislas Fumet n'élargit point le cadre des philosophies admises, il semble le fruit d'un esprit des plus sûrs. La plupart de ses formules sont heureuses et limpides ; l'invention n'y fait pas défaut. Il est le produit de cette permanence spirituelle, éclose sans doute de l'état des choses, et qui les résume en idéalisme. Reste à savoir s'il pourrait parler aux esprits non prévenus, plus soucieux de palpable, et difficilement accessibles aux promesses de l'au-delà. On pourrait reprocher à Fumet de décider un peu trop idéalement, mais ce serait alors que nous n'aurions pas compris grand'chose à sa sagesse fine et rigoureuse.

Henri RODE.

SEULE, LA VIE... par *Julien Blanc*. (Gallimard).

Le nouveau roman de M. Julien Blanc se présente sous la forme de l'autobiographie. On connaît les pièges de cette manière : risque de se laisser aller aux digressions, au détail significatif (mais dont l'importance est parfois exagérée par l'auteur même sans qu'il se soucie trop si le lecteur a le mot de passe), et enfin danger de la monotonie, du poncif. Notre littérature est une littérature de confession; l'auteur français éprouve le besoin de ne rien nous cacher. Cette manie, d'abord éclose sous la forme poétique dans les plaintes d'amour des troubadours, nous a valu les *Essais* de Montaigne, les *Liaisons dangereuses* (le plus français des livres qui soit dans le sens de la confidence presque maladive) la *Madame de Pontivy* de Saint-Beuve, et plus proches : *Les enfants gâtés* de Hériat, l'*Apprentissage de la Ville*, et tant d'autres livres assez remarquables qu'il serait vain de citer tant la liste s'en développe un peu plus chaque mois. Nos romancier sont passés maîtres dans l'art d'une transposition qui ne peut donner le change que dans la limite où l'ouvrage reste contemporain.

Nous savons pour avoir lu *Toxique* et *l'Admission* que M. Julien Blanc est un romancier du drame intérieur, c'est-à-dire qu'il le *romance*. Il oscillait entre un mauriacisme sans la foi et le mirage dostoïevskien. Ses livres évoquaient une voix un peu coupable mais sourdement douloureuse : très peu de révolte vitale. Etait-ce de la grande littérature ? La question peut toujours se poser en face d'un roman, mais c'est alors le critique qui risque de paraître sujet à caution. Il faudrait ouvrir un roman avec l'intention de ne bouder ni à son plaisir ni à son émotion. Et nous voici en plein dans ce que nous soupçonnons être la maîtrise de M. Julien Blanc. Si l'on en croit en effet la liste de ses livres à paraître, il en est à cette heure implacable où le romancier entend sans parure nous livrer ce qu'il a sur le cœur. Il nous annonce un *Bal des Sordides* et nous donne aujourd'hui *Seule, la vie...* L'inspiration doit être vraisemblablement peu différente : un naturalisme non gratuit corrigé par les données supraterrestres du roman actuel. Le style de ces sortes d'ouvrage varie peu (Il y aura un style confessionnel 1920-1943 tout comme il y a eu le style artiste 1880, et c'est un peu effrayant d'y songer).

Comme il était à prévoir, le héros de *Seule, la vie...* ne nous fait pas grâce de son enfance. En dépit du ton d'attendrissement et d'une certaine rigueur de style, les premières pages ont quelque chose d'assez factice. D'où vient cette légère impression de fausse note ? D'un semblant de facilité sans doute (1) Le personnage (dont nous ignorerons jusqu'au bout le nom) parle de sa naissance obscure, de sa mère, cette mère curieuse, cardiaque, qui est bonne d'une grande maison, se déguise en Annamite, joue du Chopin et du Bach et promène son fils de garnis en garnis. Nous ne pouvons nous émouvoir qu'en y mettant du nôtre, c'est-à-dire en nous forçant un peu à l'état de complicité. Cette lamentable histoire d'un pupille en butte à la cruauté de la société tire la plus grande part de ses moyens de persuasion de la magie que nous pûmes attacher enfant aux aventures de *Sans-Famille*. Ce n'est que plus loin, l'enfant grandissant, que M. Julien Blanc parvient à nous prendre. Nous suivons le jeune X dans divers orphelinats ou écoles de

---

(1). M. Julien Blanc ne choisit pas les circonstances. Il prend la première qui se présente au bout de la plume ; rien de moins prémédité que son récit.

redressement, saurons comment il devient un voleur aux sens désaxés, assisterons de très près à la formation de ses vices et de sa perte. Nous sommes loin de penser que M. Julien Blanc force la mesure, même quand il nous rappelle les plus noires pages de Gorki. Les singularités de caractère ou d'impressions qu'il nous dépeint lui semblent évidemment toutes naturelles, et c'est en quoi nous ne pouvons le suspecter d'user d'un procédé. Mais peut-être n'est-il pas utile de livrer ainsi des faits, si l'auteur ne ménage une issue à côté. C'est ce que paraît n'imaginer pas M. Julien Blanc qui conduira son héros sous nos yeux jusqu'au plus bas degré de l'abaissement. Ceci posé, toutes restrictions faites, nous ne pouvons qu'admirer sa sincérité à envisager le côté sexuel et moral de ses personnages.

Si l'on essaye de situer *Seule, la vie...* dans notre temps, on remarquera qu'une littérature romanesque se fait jour en parfaite contradiction avec les purges vertueuses dont on prétendait nourrir l'esprit français après les événements de l'an 40. On exigeait des prophètes plus sûrs de leur fait. Pour ne considérer que le côté littéraire de la question, il semble bien que le recueil de nouvelles d'Elsa Triolet, *Mille Regrets,* ait mis le branle à un pseudo-naturalisme qui semblait avoir trouvé son point d'achèvement avec les romans-fleuves de Céline et le *Mur* de Sartre. Ce retour des choses est-il trop rapide pour être significatif ? Il y a lieu de le penser mais il serait vain de le négliger. Si cette éclosion de romans *dans la vie* n'apporte rien de très neuf aux conceptions intrinsèques du roman français, elle nous rassure dans une certaine mesure. Cela ressemble de fort près à un prélude aux romans sociaux qui ne pourront manquer de sortir de l'ombre après guerre.

Pour trancher avec le poncif du premier naturalisme (ici est doute l'erreur), il semble à certains romanciers que le fait d'écrire à la première personne soit reconnu comme un excellent moyen. La ligne de récit, moins directe, permet surprise et évasion, et M. Roland Cailleux, qui visait justement assez haut avec son *Saint-Genès,* usait lui aussi de cette manière qu'il agrémentait de divers temps. Mais il s'agissait, là aussi, de nous donner l'idée d'une vie dans les limites où elle restait intérieure à son auteur. Si les romans qu'on nous propose actuellement manquent en général du bel équilibre à la fois intime et social qu'on trouve dans le *Rouge et le*

Noir par exemple et qu'on trouvait avant guerre dans les *Beaux Quartiers* c'est sans doute que le romancier de ce temps demeuré bridé par cette défense de brimer les lares sociaux.

En conclusion *Seule, la vie...* est un des bons livres qu'il nous ait été donné de lire depuis la guerre, et qui vaut par cette sincérité fort peu soucieuse de prouver quoi que ce soit, sinon la dérision d'une société qui fit si peu de cas de l'enfance ; il nous indique d'attendre les prochains romans de M. Julien Blanc sans grande impatience mais avec curiosité.

Henri RODE.

REVUE DES REVUES

La grande revue roumaine : *Pâmântul Românesc* adresse un hommage à la Culture Française auquel aucun Français ne saurait rester indifférent. Nous avons de l'orgueil à savoir ce que la France a toujours représenté pour la nation roumaine ; nous savons que la langue et l'esprit de la France n'ont jamais cessé d'être des conditions de la vie roumaine et qu'il existe entre nos deux pays plus que des échanges intellectuels : une véritable communion. Les noms de Brancovan, de Bibesco, de Cantacuzène, font partie de notre patrimoine commun et la présence parmi nous de Benjamin Fondane et d'Ilarie Voronca, poètes roumain et français, témoigne de la permanence de nos liens. « L'amour que le Roumain éprouve à l'égard de la France, dit le professeur C. Stoicesco, est un sentiment tellement naturel que nous ne cherchons pas à l'expliquer : enfants ou vieillards, paysans ou bourgeois, hommes du commerce ou intellectuels, nous le ressentons tous, il nous semble absolument normal et allant de soi ». Et, recherchant la cause de cet amour, M. Stoicesco la trouve dans une identité de conception de l'homme et de son destin : « Je crois, dit-il, que ce qui explique l'influence française, la fascination exercée par la France, son rayonnement, c'est un effet permanent d'affirmer l'idée de liberté, de dignité humaine. L'homme considéré comme l'anneau d'une chaîne, les générations destinées à la production en série », les échines courbées sous la

menace du fouet ne s'accommodent ni avec la mentalité française, ni avec la nôtre. »

Il n'est donc pas étonnant que, par une juste connaissance des réalités spirituelles françaises, les collaborateurs de *Pâmântul Românesc* accordent une place privilégiée à Descartes et à Baudelaire puisque tous deux sont avant tout des libérateurs.

Poésie 43 (*XIV*). — Le mythe de la Baronne Mélanie, dont Elsa Triolet raconte la vie à rebours, fait-il partie du domaine de l'absurde ? Si Mélanie, en retournant vers sa naissance *croisait* tous ceux qui l'accompagnèrent à l'aller, eux continuant la même route vers la vieillesse, l'absurdité découlerait nécessairement de telles rencontres. Au contraire, puisque Ned et Martine rajeunissent en même temps que Mélanie, celle-ci devient comme l'axe d'un monde illogique, mais parfaitement cohérent. C'est l'univers entier qui est renversé et il n'est pas absurde qu'il le soit. Il n'en reste pas moins qu'Elsa Triolet propose un mythe parfaitement original et que son récit abonde en remarques surprenantes. Ce texte constitue à coup sûr l'apport de numéro dont Aragon, Eluard, Tardieu, Fombeure, Emmanuel, composent la couronne poétique.

EMMANUEL :

> *...un visage où le ciel puisse boire, un regard*
> *ouvert en Dieu, fontaine éternelle de larmes*
> *une âme où Dieu se souviendrait.*
> *Je me souviens*
> *d'avoir pris en mes mains printanières des sources*
> *et d'avoir élevé leur visage au soleil*
> *(c'était dans les sous-bois du songe où la fougère*
> *recourbe le secret du Ciel sur les pensées)...*

ELUARD :

> *J'ai dit facile et ce qui est facile*
> *C'est la fidélité.*

Une bonne suite de chroniques d'où nous détacherons l'essai d'André Rousseaux sur *Molière et le problème de l'Ordre* et l'inventaire d'une bibliothèque de gare par Claude Rey absolument déchaîné mais délicieux. (— Et le plus fort, disait l'autre, c'est que c'est vrai.)

La confrontation de Michaux et de Paroutaud (*Confluences* 20) permet de distinguer leurs messages, alors

qu'on aurait quelque tendance à placer le second dans la lignée du premier : à faire de Paroutaud un Michaux exagéré. *Ecce Homo*, annonce l'un. Et l'autre : *Quand les Choses*... Michaux ne renonce pas à l'homme, il l'attend et le cherche. Sa violence, comme son humour, sont les signes d'un grand espoir. Paroutaud, lui, l'abandonne. C'est le règne minéral, le fer, la pierre, l'humidité et le platras, le camion qui dérape et la chaudière ventre, qui récèlent les monstres et gardent les secrets. L'homme est réduit purement et simplement à l'état de chose, c'est-à-dire de ce qui ne compte plus. *Quand les Choses*... Veut-il dire, quand les choses prennent la place de l'homme ? Je ne connais pas d'attitude plus désespérée. Elle va même au delà du désespoir, puisqu'elle ne reconnaît plus la souffrance dans un univers, pareil à un immense concasseur, qui n'est pas absurde et dont on ne peut même pas dire qu'il n'est pas réel. Cependant cette annihilation de l'homme, qui est à la base de l'art de Paroutaud est dangereux pour celui-ci. *Quand les Choses*... est un texte d'une sûreté, d'une objectivité étonnantes. Mais, parce que nous l'estimons particulièrement, ne tardons pas à crier gare à l'auteur, car il frôle le procédé. Son propre poncif le guette, tandis que Michaux n'a rien à craindre de ce côté. (Et ce n'est pas en vain qu'on a tout rejeté). Nous demandons à Paroutaud, en qui nous avons confiance, de se surmonter.

Signalons également dans ce numéro de *Confluences*, avec les poèmes d'Eluard et d'Alain Borne, la *Situation du Surréalisme* de François Cuzin et la chronique de G. Lafourcade sur *Blake et le Marquis de Sade*.

Une série de bons poèmes compose *Méridien* 7 : de Jacques Prévert, Guillevic, Follain, Dodat, René-Guy Cadou, Sernet. Ceux de Prévert sont bien jolis :

Alors les coudes sur la sainte table
le Diable regarde Dieu en face avec
un sourire de côté et il fait du
pied aux anges et Dieu est bien
embêté.

Le chant de Jacqueline Nguyen-Clancier est déjà très pur :

L'air vous bénit de votre mort
Mais vous êtes en moi sur ma terre
Et je vous regarde.

Si j'en accepte la plupart des chroniques, les textes en prose sont insuffisants.

J'aurais dû signaler depuis longtemps le très bel effort du *Point*, dont chaque numéro est une réussite totale. Le dernier, consacré aux Vierges Romanes d'Auvergne, est admirable. J'écris ces lignes en Auvergne même, dans un pays où la terre et l'homme se ressemblent et atteignent ensemble à une sorte de gravité aisée en même temps qu'ils se maintiennent sur cette réserve noble, nécessaire à qui veut garder son secret. Les Vierges Romanes, qu'Emile Mâle, Louis Brehier et Marcel Gromaire commentent savamment, sont secrètes. Elles surprennent par leur immobilité et leur regard immense va beaucoup plus loin que l'enfant qui s'appuie à peine sur leurs genoux raides, comme s'il allait partir, lui aussi.

Jean TORTEL.

LE THÉATRE

« LES MOUCHES », DE JEAN-PAUL SARTRE AU THÉATRE DE LA CITÉ

Toutes les pièces à thèse que le théâtre nous a données jusqu'à présent défendent une thèse sociale. Ibsen, Dumas fils, Curel, Anouilh posent leurs filets au ras du sol, à hauteur d'hommes. Jean-Paul Sartre a tendu les siens en plein ciel. La proie qu'il désire, c'est Dieu. Pièce à thèse métaphysique, la première peut-être. Enquête de police sur les rapports secrets de l'homme avec son créateur. Essai de contre-espionnage pour découvrir la présence de Dieu au fond de nos destinées.

Sommes-nous des marionnettes dont une main divine tient les ficelles ? Des revendeurs au détail d'actes conçus et fabriqués d'avance et en gros dans les usines du ciel ? Des comptables passibles de peines éternelles pour une erreur de calcul ? Ou bien, au contraire, des chefs d'entreprises indépendants, des espèces de dieux terrestres qui n'avons de comptes à rendre à personne ? En un mot, sommes-nous, oui ou non, moralement libres ?

Ce débat, Sartre l'anime dans une fable dramatique, et violemment colorée, qui reprend sur un ton neuf le sujet des *Choëphores*, d'Eschyle, la vieille légende d'Oreste revenu dans sa ville natale pour y tuer le meurtrier de son père.

Mais l'Oreste de Sartre est double. Tantôt il sert à l'auteur d'avocat pour plaider devant nous la thèse de l'irresponsabilité de l'homme, tantôt il lui sert d'acteur pour illustrer par ses actes les idées qu'il nous propose. « Refusez le remords, dit à peu près Oreste-l'avocat, et vous verrez que le remords n'aura plus de dents pour vous mordre ». Et, en même temps, devant nous, Oreste-l'acteur commet son crime.

Et pourtant nous ne sommes pas convaincus. Qui nous prouve que, son crime commis, le cœur d'Oreste n'en sera jamais tourmenté ? Il a beau nous le jurer, sa parole ne nous suffit pas. Nous savons bien que l'auteur peut faire dire à ses personnages tout ce qui lui plait. Et nous

sentons trop, dans cette pièce, le gouvernement des personnages par leur auteur pour les écouter sans réticence.

Car enfin, les rapports de Dieu avec l'homme, rien ne peut nous en donner mieux le calque et le reflet que les rapports de l'écrivain avec ses créatures. Et si Oreste, à aucun moment de cette pièce, n'échappe à la volonté de Sartre, comment pouvons-nous tirer de ce spectacle la conviction que les hommes échappent à la volonté divine ?

Les comédies de Pirandello, par exemple, où les personnages font visiblement ce qu'ils veulent, malgré les ordres et les supplications de l'auteur, nous prouveraient avec beaucoup plus d'évidence la liberté de l'homme devant Dieu, avec d'autant plus d'évidence que cette preuve nous est administrée par le mouvement intime de l'œuvre et non par la préméditation de l'auteur.

Si l'homme est indépendant, pourquoi Oreste-l'acteur manque-t-il à ce point d'indépendance ? Pourquoi ne se libère-t-il pas, fût-ce une minute, de cette volonté qui le mène impérieusement d'un bout à l'autre de la pièce ? Pourquoi ne l'entendons-nous parler qu'avec les paroles de l'auteur ? Respirer que par la respiration de l'auteur ? Pourquoi est-ce, une marionnette à la main, que Sartre essaye de nous persuader que nous ne sommes pas des marionnettes dans la main de Dieu ?

C'est qu'il a voulu l'impossible. Un auteur dramatique ne pourra jamais prouver la liberté humaine. Plus il mettra de logique dans sa démonstration, plus il nous démontrera au contraire que les hommes, eux aussi, sont enchaînés à leur auteur. Et cet Oreste qui suit sous nos yeux, réplique par réplique, le tracé de Sartre, contredit et annule sa thèse par l'obéissance même de son parcours.

Malgré cette contradiction, *les Mouches* sont une des pièces les plus violentes, les plus douloureuses que nous ayons jamais entendues. Elles laissent au spectateur un bourdonnement d'angoisse, une rancœur reconnaissante, une blessure qui met longtemps à se cicatriser.

La thèse philosophique sur la liberté morale, que Sartre a voulu inscrire en filigrane dans le corps de sa pièce, n'y est pour rien. Qu'est-ce donc qui nous bouleverse ? Puisque nous avons commencé à regarder cet ouvrage en transparence, tâchons d'en lire la nervure secrète.

Que voyons-nous ? Premier acte : une ville tout entière en proie aux mouches, c'est-à-dire aux remords.

Pourquoi ? Parce que, voici quinze ans, le roi Agamemnon a été tué par Egisthe, le roi actuel. A ce remords central et collectif, chaque habitant ajoute, un jour par an, ses remords particuliers. Et nous assistons, ce jour-là, à une véritable fête des remords, qui est bien une des scènes les plus saisissantes, les plus noires, les plus irrespirables que le théâtre ait jamais produites. (La mise en scène, ailleurs discutable, est extraordinaire dans cette partie de la pièce : incantations, danses sur place, mélopées, vaste décor plein d'échos).

Deuxième acte : Oreste, fils d'Agamemnon, écœuré par cette fête, décide de délivrer ses concitoyens. A son tour il sera régicide.

Troisième acte : ce nouveau crime qui efface l'ancien, Oreste déclare au peuple qu'il en prend seul la responsabilité. Il attire sur lui tous les remords, toutes les mouches bourdonnantes qui le suivent tandis qu'il s'éloigne de la ville ainsi débarrassée de son fléau.

Tout à l'heure nous traitions Oreste d'avocat. A présent, nous voyons ce qu'il est réellement : un médecin. Car c'est bien d'une guérison qu'il s'agit.

Et cette guérison, il emploie pour l'obtenir une méthode qui ressemble curieusement à la psychanalyse. Oui, plus on y songe, plus les trois actes de cette pièce reproduisent avec précision les trois étapes d'un traitement psychanalytique :

1°) *l'examen de l'inconscient* (la fête des remords) ;
2°) *l'actualisation du conflit* (l'assassinat d'Egisthe) ;
3°) *le transfert* sur le médecin des sentiments refoulés par les malades (les mouches qui lâchent les habitants pour suivre Oreste).

Cette pièce, ainsi regardée en transparence, nous offre le dessin d'une psychanalyse, la psychanalyse en trois actes d'un remords ancien. (Il ne s'agit pas, bien entendu, d'apprécier ou de déprécier ici la psychanalyse elle-même, mais simplement de constater sa présence au cœur de cet ouvrage).

Sartre a-t-il eu conscience de cette armature si bien dissimulée ? Ou bien, en écrivant cette pièce a-t-il fait de la psychanalyse, comme M. Jourdain faisait de la prose, sans le savoir ? Peu importe. Les réactions très vives, pour et contre, que cette pièce a fait jaillir, nous montrent qu'elle a touché plus profondément qu'à l'ordinaire tous ceux qui l'ont entendue.

Nous retrouvons dans *les Mouches* tous les personnages du drame d'Eschyle, plus un : Jupiter. Mais un Jupiter qui n'évoque plus guère le dieu autoritaire et chevelu gravé à la première page des mythologies enfantines.

Le Jupiter de Sartre ne manie plus la foudre, ni les étoiles. Il lui reste tout juste assez de force pour tuer une mouche, de temps en temps. Et son pouvoir sur les hommes n'est plus qu'une ombre. Pour les commander, la peur. Pour les punir, le remords. Rien de plus. Un Jupiter incertain mais rusé, qui ressemble à un charlatan de foire, à un Cagliostro des mauvais jours. Charles Dullin en a fait une figure inoubliable et exacte. C'est bien le Jupiter de Sartre qu'il nous a donné.

Ce Jupiter-là, qui erre à travers la pièce en maugréant, en machinant de faibles complots pour empêcher le triomphe d'Oreste, que représente-t-il ? La conscience morale, le « gardien du seuil », le cerbère qui défend les secrets de l'âme contre les curiosités de l'homme.

Jupiter vaincu par Oreste, la peur de vivre vaincue par l'amour de la vie, telle est sans doute la mythologie intime de cette pièce, d'où les dieux sont absents.

Georges NEVEUX.

La Part du Feu, de Louis Ducreux, vient de remporter au Studio des Champs-Elysées, puis à l'Athénée, un des plus grands succès de la saison. Nous reparlerons de cette comédie claire, gaie, touchante qui va paraître en volume aux éditions Lieutier. Mais disons déjà qu'elle a été remarquablement jouée par Nadine Vogel, Madeleine Chaminat, Louis Ducreux et surtout par André Roussin, qui, dans le rôle d'un bohème bouffon et généreux, s'est révélé un grand comédien.

4

Les CAHIERS DU SUD

ont publié d'importants NUMEROS SPECIAUX :

Le Théâtre Elizabethain

Réimprimé, 1 volume (chez *Les Cahiers du Sud* et José Corti) . . 56 frs.

Le Romantisme Allemand

L'exemplaire .... Epuisé

L'Islam et l'Occident

L'exemplaire .... Epuisé

Message actuel de l'Inde

1 volume .... 50 frs.

Le Génie d'Oc et l'Homme Méditerranéen

1 volume .... 85 fr.

Images de la Suisse

1 volume .... 85 fr.

Le Gérant : César SARNETTE. Soc. Nouv. des Imp. Toulonnaises.